Biblioteca de filosofie românească

Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic

FELIX ADERCA

aius

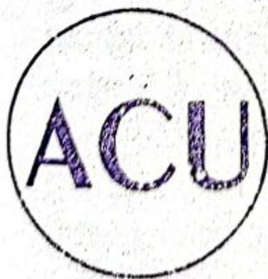


Felix Aderca
(1891-1962)

FELIX ADERCA

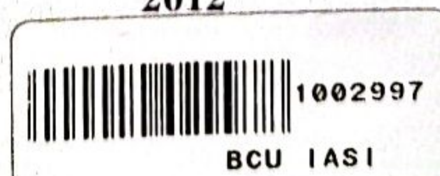
MIC TRATAT DE ESTETICĂ
sau
LUMEA VĂZUTĂ ESTETIC

Ediție critică, studiu introductiv, note și bibliografie
de Gabriel Nedelea





CRAIOVA
2012



CUVÂNT ASUPRA EDIȚIEI

Felix Aderca (pseudonimul pentru Zelicu Froim Adercu) este o prezență originală în cultura română, un spirit umanist a cărui operă se întinde, strict istoric, pe mai bine de jumătate de secol, din primul deceniul al secolului al douăzecilea, până în deceniul al şaptelea. Născut la 13 / 26 martie 1891 în localitatea Pueşti, în actualul judeţ Bârlad, şi trecut în nefiinţă pe 12 decembrie 1962, la Bucureşti, el este martorul a două războaie mondiale şi a trei epoci culturale diferite: cea a începutului de secol XX, cea a interbelicului şi cea a opresiunilor crâncene de după cel de-al doilea război mondial. Felix Aderca este reținut în istoriile literare autohtone ca poet, prozator, publicist, eseist, autor de literatura pentru copii, dar şi ca un remarcabil intervievator, fiind bine-cunoscută cartea sa *Mărturia unei generații*, reeditată la Editura Aius din Craiova, în 2007.

El este prea puțin (re)cunoscut ca estetician, scrierile sale în acest sens având o circulație extrem de redusă, reeditările lipsind cu desăvârşire. *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* a avut un destin straniu, fiind muşamalizat de capriciile istorice şi de ignoranța editorilor, el a intrat într-un con de umbră lipsit de orice noimă. Nu a stârnit interes nici pentru polemicile pe care le-a iscat în epocă, de altfel aceasta fiind o temă foarte vizitată de cercetătorii români.

Tratatul... propriu-zis a apărut în 1927, în revista „Universul literar" sub direcția lui Perpessicius, şi a cuprins numai prima parte din ediția de față. Ediția pe care o reluăm a apărut în volum în 1929 şi conține şi reacțiile şi polemicile ulterioare *Tratatului*, reacții care se bucură de un spațiu mai mare decât corpusul teoretic propriu-zis, dar care vin să întregească viziunea estetică a lui Aderca. El îşi creează şi îşi aplică principiile estetice analizând scriitori români şi europeni modernişti. Pentru început va cădea în confuzia *simbolism* –

modernism, dar prin *poezia nouă* va lăsa, în cele din urmă, să se înțeleagă mai mult decât simbolism. Așadar, dacă ar trebui să punctăm o trăsătură determinantă a lui Aderca aceea ar fi modernitatea acestuia.

Textul a fost transcris prin păstrarea formei inițiale a redactării, fără a se interveni în conținutul acesteia. S-au operat schimbări ce vizează acordul cu normele ortografice și ortoepice în vigoare.

Singurele intervenții pe care le-am făcut sunt:

– îndreptarea tacită a greșelilor de tipar și a scăpărilor evidente;

– s-au evitat, pe cât posibil, cacofoniile;

– am păstrat, cu unele excepții nesemnificative, limbajul și forma de exprimare specifice autorului și vremii sale;

– completările și corecturile pe care le-am făcut în text sunt indicate prin paranteze drepte [ ];

– am păstrat notele de subsol ale autorului cu cifre arabe;

– în secțiunea *Note și comentarii* de la sfârșitul volumului sunt așezate notele și comentariile editorului numerotate cu cifre romane.

Toate acestea sunt departe de a impieta asupra textului, dându-i, pentru cititorul de azi, o mai mare fluență și unitate redacțională.

Am plăcerea de a-i mulțumi domnului Nicolae Marinescu pentru discuțiile constructive duse cu răbdare în jurul acestei cărți. Îi mulțumesc și îi sunt recunoscător domnului Adrian Michiduță pentru încrederea pe care mi-a acordat-o desemnându-mă să realizez ideea pe care a avut-o cu reeditarea de față. În răstimpul întocmirii acestei ediții m-am bucurat de susținerea dumnealor provenită dintr-o deosebită vocație profesorală.

Cer îngăduința de a-i mulțumi bunului meu prieten Eugen Staicu pentru susținerea sa necondiționată provenită dintr-un spirit umanist pe care îl invocăm în toate discuțiile pe care le avem.

Gabriel Nedelea,
Craiova 2012

LUMEA VĂZUTĂ ESTETIC
DE FELIX ADERCA

1. Portretul unui „nostalgic al viitorului"

Dacă în secolul al XIX-lea cultura română a fost una eclectică, întâmplătoare şi haotică, puţinele structurări au generat totuşi direcţii care se vor prelungii până în perioada interbelică, atât în formele deschise spre modernitatea Europei Occidentale, cât şi în cele închise într-un tradiţionalism bine temperat sau habotnic, sub avatarurile sămănătorismului, poporanismului, ortodoxismului ş.a.m.d.

La finele Primului Război Mondial, energiile rămase după oroarea istorică sau generate de noile idealuri şi de elanul reconstrucţiilor şi a redefinirii condiţiei umane s-au mobilizat în cultura românească într-un umanism fără precedent, intrat în imagologia autohtonă drept o „vârstă de aur". Indiferent de directivele ideologice din comunism sau de traiectoriile post-decembriste, intelectualitatea românească s-a raportat şi se raportează la interbelic. În acest interval se întemeiază tradiţiile şi şcolile filosofice, poetice, critice, sociologice, istorice, mentalitare, în genere.

În critica şi teoria literar au loc primele sistematizări serioase. Se conturează doi poli în jurul binomului *tradiţionalism – modernism*, formându-se grupările din jurul revistelor „Sburătorul", unde protagonişti erau printre alţii E. Lovinescu şi Tudor Vianu, şi „Viaţa românească", având-i în prim-plan pe G. Ibrăileanu şi Mihail Ralea.

Paradoxal, abia în ultimii ani se articulează o critică a criticii, fără să fie un capitol din vreo istorie a literaturii, ci un

scop în sine, o conştientizarea a propriilor resurse nu numai în încordările hermeneutice, ci o dare de sine. Astfel, ia naştere o autoreferenţialitate care nu are ca finalizare crearea unei metode, ci consolidarea ca gen literar, crearea propriei poetici.

Numai odată cu această maturizare vor fi aduse în prim plan şi contribuţiile unor autori care nu s-au bucurat de conjuncturile istorice cele mai favorabile şi care nu au avut autoritatea celor pe care deja i-am citat şi alături de care au rămas în centru atenţiei: G. Călinescu, socialistul Constantin Dobrogeanu-Gherea sau cronicarul Pompiliu Constantinescu.

Dintre criticii nefavorizaţi de istoria literaturii, din varii motive – dar nu de ordin axiologic, i-aş aminti pe: Paul Zarifopol, Mihail Dragomirescu şi Felix Aderca.

Nicolae Manolescu semnalează, în *Istoria critică a literaturii române*, că Felix Aderca a fost „perfect orientat estetic”[1], însă nu face referire la cartea pe care o aducem astăzi în prim-plan, reeditând-o la mai bine de opt decenii de la singura sa ediţie: *Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic* [1929]. *Tratatul*... a apărut iniţial în 1927 în Revista „Universul literar” din 1927, sub direcţia lui Perpessicius, fapt care i-a derutat pe exegeţi, apariţia fiind datată eronat atât de Manolescu, în 1921, cât şi de alţii, existând trei variante. Ediţia propriu-zisă a apărut în 1929, aşa cum este ea dată în ediţia princeps din *Mărturia unei generaţii*, carte reeditată tot la Editura Aius, în 2008.

Aşadar, apreciindu-l cu precădere pentru activitatea sa de cronicar, Manolescu îl catalogează drept perfect orientat estetic, adăugând că „Aderca a dat în general judecăţi corecte şi a intuit trendul modern al literaturii de după 1900”. Mai exact, Aderca este un cronicar de anvergură, prompt, cu un simţ al valorilor ieşit din comun. El scrie printre primii, dacă nu chiar primul, despre debutul lui Bacovia, scrie cu mare entuziasm despre romanul *Ion*, al lui Liviu Rebreanu, despre poezia lui

[1] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 775.

Arghezi, pe care îl consideră cel mai mare poet de după Mihai Eminescu, sintagmă care mai persistă şi astăzi în critica românească.

Dar înainte de asta, Aderca se înscrie în spiritul interbelic, având o conştiinţă umanistă, fapt care reiese din diversitatea preocupărilor sale. Este autorul unei surprinzătoare cărţi numită *Personalitatea* (1922), este poet simbolist, romancier, autor SF cu celebrul *Oraşele înecate* (1936), polemist redutabil, cronicar de anvergură, un critic literar sclipitor cu un fler de neîntrecut. Este intervievatorul care a dat culturii noastre cartea *Mărturia unei generaţii* (1929) în care a strâns interviurile cu cea mai mare parte dintre scriitorii interbelici pe care critica literară i-a canonizat ulterior.

Ion Biberi îl creionează elogios, în preambulul unui interviu, astfel: „fiinţa cu adeziune atât de completă la realitate, cunoscând ceea ce se petrece, citind toate cărţile care apar, înmulţindu-şi laturile de contact cu lumea, mulţumită mobilităţii sale intelectuale, este un om care priveşte către viitor. Elanul neobosit al fiinţei lui îl proiectează mereu înainte. Felix Aderca e omul inovaţiilor, anticipărilor şi baricadelor. A reprezentat în cultura noastră această năzuinţă către depăşire”[2]. Într-adevăr aceste lucruri îl caracterizează pe Aderca, el este un „nostalgic al viitorului” nu numai atunci când scrie, printre primii, poezie simbolistă sau când scrie romane SF, ci şi în eseul său *Mic tratat de estetică* sau în polemicile ulterioare.

Provocarea pe care i-o aduce Felix Aderca interbelicului este înscrierea pe orbita culturii europene. Literatura română nu mai putea să rămână romantică la începutul secolului XX chiar dacă spiritul eminescian subjuga majoritatea vocilor poetice. Ea nu putea involua spre un „tradiţionalism fără tradiţie”, după cum îl numeşte, ci şansa ei era deschiderea spre modernitate. Aderca a

---

[2] Ioni Biberi, *Lumea de mâine*, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2001, p. 170.

înţeles încă de la început că literatura nu mai poate să fie decât modernă şi a urmărit toate consecinţele acestui imperativ.

Nu puţine sunt momentele când autorul *Micului tratat de estetică* are concepţii mai inovatoare şi sincronice cu literatura europeană chiar şi decât Lovinescu.

Deşi nu este la fel de amplu şi bine articulat ideatic şi teoretic şi nici pe departe de cunoscută ca *Estetica* lui Tudor Vianu, *Micul tratat de estetică* o precede şi ridică o sumă de probleme de mare actualitate şi astăzi prin lecturile esenţiale pe care se sprijină. Poate fi extrasă din rândurile cărţii o întreagă bibliografie fundamentală a problemei, ceea ce îi conferă coerenţă şi exactitate.

2. Itinerariu în istoria esteticii

Estetica îşi are rădăcinile, din punct de vedere etimologic, în grecescul, αϊσθησι□, *aísthēsis* = percepţie, senzaţie, termen pentru care Francis E. Peters, în *Termenii filozofiei greceşti*, identifică, de la presocratici până la Plotin, nu mai puţin de douăzeci şi şapte de explicaţii şi transformări. *Aísthēsis*-ul debutează ca o formă pervertită de cunoaştere la Parmenide, pentru ca la Empedocle să-şi intre în drepturi, iar la Platon, probabil pe filiera Heraclit, *aistheta* să reprezinte nu „substanţe, ci calităţi" care sunt „puteri (*dynameis*) ce au capacitatea de a afecta (*poiein*) alte lucruri sau de a fi afectate (*paschein*) de ele"[3]. La Aristotel, „*aisthesis* este receptarea unui *eidos* sensibil fără materia sa"[4]. De fapt, Aristotel nu face decât să explice senzaţia în termeni fizici, aplicând doctrina *mediei*.

[3] Francis E. Peters, *Termenii filozofiei greceşti*, traducere de Dragan Stoianovici, ediţia a III-a revăzută, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007, p. 34.

[4] *Ibidem*, p. 35.

Relevant pentru evoluția *aísthēsis*-ului în gândirea greacă este și termenul de *aisthētón* = capabil de a fi perceput prin simțuri; obiectul simțurilor, sensibilul – opus lui noeton. Pentru doctrina platonică acestea nu mai sunt pe nivelul cel mai de jos al scării epistemologice, ci „sunt doar reflexe ale adevăratei realități pe care o au *eide*-le, dar dedesubtul lor se situează imaginile de imagini, umbrele, reflexiile etc."[5]. Este interesant, în această ordine de idei, și faptul că pentru Aristotel „obiectul sensibil individual este singura realitate adevărată", iar „unele *aistheta* sunt potrivite unor simțuri individuale, altele sunt comune"[6].

Am insistat asupra originii termenului întrucât estetica va juca un rol foarte important de-a lungul timpului în teoria cunoașterii, cu precădere la Kant. Nu trebuie decât să amintim că în *Critica rațiunii pure*, Kant întemeiază cunoașterea, în stadiile sale cele mai profunde, originare chiar, pe „estetica transcendentală". Deloc întâmplător termenul de *pur* va reveni și în evoluția esteticii ca „disciplină a frumosului" sau ca „știință a artei". Kant va distinge în teoriile sale estetice între „frumusețea liberă" și „frumusețea aderentă", iar cea din urmă este chiar frumusețea ideală. Fundamental pentru modul în care estetica avea să se dezvolte în Romantism, Kant a definit *geniul* ca „facultate a ideilor estetice", iar „prin idei estetice el înțelege reprezentări ale imaginației pentru care nicio idee intelectuală nu este adecvată", întrucât „există imagini accesibile geniului care se află dincolo de hotarele gândirii abstracte"[7].

Așadar, există un lung drum pe care estetica l-a străbătut de la funcția sa în teoria cunoașterii până la a devenii o știință al cărei obiect sunt operele de artă, iar această posibilitate se afla *in nuce* încă din filosofia greacă.

---

[5] *Ibidem*, p. 39.
[6] *Idem*.
[7] K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, în românește de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, București, Editura Meridiane, 1972, p. 304.

Dacă parcurgem o istorie a esteticii, cum este cea scrisă de K. E. Gilbert şi H. Kuhn – spre exemplu, identificăm trei aspecte care definesc constituirea şi statutul esteticului:

a. *heteronomie artei*, subordonată filosofiei sau mitologiei, religiei şi misticii multă vreme;

b. *utilitatea esteticului*, care s-a tradus sub diferite forme: locul esteticului în cunoaştere – îndeosebi la Kant, rolul artei în societate, funcţia terapeutică a artei etc.;

c. *purificarea esteticului* sau încercarea de autonomizare a sa.

Constituirea esteticii ca disciplină a fost făcută atât de filosofi, cât şi de filologi şi nu s-ar putea spune cine are un merit mai mare, mai ales dacă avem în vedere intelectualul romantic, un siamez cu un cap de filosof şi cu unul de filolog, guvernat de subtile energii mistice şi chinuit de fiori agnostici. De la „estetica germană clasică”[8] (a lui Kant, Goethe, Humboldt, Schiller), redefinindu-se continuu prin „romantismul dur” al unor Novalis, Friedrich Schlegel, Kirkegaard, W. Blake şi prin variantele îmblânzite ale sale, ESTETICA a trecut prin purgatoriu tuturor marilor doctrine şi curente ale gândirii. A fost regândită de „idealismul absolut”[9] din filosofia germană al unor Fichte, Schelling, Hegel, nefiind ocolită de „idealismul dualist”[10] al lui Schopenhauer. Estetica a luat cunoştinţă şi conştiinţă şi de „criza metafizicii” instaurată cu precădere de Nietzsche, intrând în „era ştiinţei” sub cupola istoriei prin Dilthey.

În secolul al XX-lea ea a fost gândită prin arcanele fenomenologiei sau prin prisma curentelor existenţiale sau ale filosofiei analitice (Heidegger şi Sartre, respectiv Wittgenstein). Dar tot în acest secol a fost revendicată de teoreticienii artei şi ai literaturii, de criticii literari sau de criticii de artă. În prima parte a acestui secol a cunoscut o nouă teoretizare, dar şi o aplicabilitate mai mare în câmpul literaturii, odată cu schim-

---

[8] *Ibidem*, p. 287.
[9] *Ibidem*, p. 372.
[10] *Ibidem*, p. 394.

bările de paradigmă din poezie și din roman și odată cu zguduirile modernismului și ale avangardelor artistice.

În literatură a fost preluată de spirite teoretice ca Albert Thibaudet, Benedetto Croce și s-a redescoperit prin Paul Valéry care nu a scris un tratat propriu-zis, dar prin modul său de a înțelege literatura a oferit soluții pe care s-au constituit multe din judecățile sale. A ajuns, prin Adorno, la mari sinteze, iar prin Gadamer la o reîntoarcere printre preocupările filosofiei culturii. Dintre autorii români au fost de referință și discutați: Tudor Vianu, Lucian Blaga și G. Călinescu, atât pentru autoritatea lor intelectuală, cât și pentru originalitatea îmbinată cu aderența la teoriile occidentale, descriind un echilibru satisfăcător și din perspectivă etnocentrică.

Multe sunt numele care ar putea fi invocate în acest studiu preliminar, însă ele vor apărea pe parcurs și în cartea de față, dar și în notele și comentariile care o însoțesc, în funcție de aspectele pe care le atinge abordarea lui Felix Aderca.

Cert este că estetica a cunoscut o adevărată revoluție în teoria literaturii, prin teoriile care și-au extras sevele din disciplinele lingvistice, dar nu numai, reevaluându-i-se rolul și aportul adus operei prin ceea ce îi este pur specific.

3. Felix Aderca și autonomia esteticului în interbelicul românesc

Theodor W. Adorno, în cartea sa *Teoria estetică*, invocă două premise fecunde și pentru contextul schimbărilor din interbelicul românesc: 1) „Arta poate fi interpretată doar prin legea mișcării ei, nu prin invariante. Ea se determină în raport cu ceea ce ea nu este”[11] și 2) „Indispensabil fracturii estetice

[11] Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, trad. din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 8.

este însuşi obiectul fracturii, iar imaginaţiei ceea ce imaginează”[12]. În felul acesta putem descrie şi noi evoluţia problematicii esteticului în cultura română. Modernitatea românească a întâmpinat, din partea curentelor tradiţionaliste, o opoziţie mai vehementă chiar decât cea a avangardismului din interiorul său. Nici nu s-a conturat bine preocuparea pentru estetică în cultura română că a şi apărut o fractură care sub diferite forme se prelungeşte şi azi, devenind una dintre problemele veşnic deschise pentru hermeneut; „artă pentru artă” sau „artă cu tendinţă”.

Determinant a fost şi faptul că tradiţionalismul s-a instituţionalizat mai repede, reprezentanţii săi ocupând funcţii administrative cheie şi resurse financiare mari. Dar, prin prisma faptului că disciplinele umaniste şi arta cunoşteau mutaţii de paradigmă semnificative, a devenit indispensabilă o nouă fundamentare a lor şi o redefinire a termenilor. A fost nevoie, aşa cum vom vedea, de o despărţire a apelor, de o primă mare încercare dusă în cultura noastră pentru autonomia esteticului.

Primele idei bine conturate, care atestă preocupările pentru estetică din cultura autohtonă, îi aparţin logicianului şi criticului literar Titu Maiorescu. El se dovedeşte de la început adeptul „artei pentru artă”, cum ne-o dovedesc toate istoriile literare româneşti. Aşadar, la noi estetica debutează cu nevoia de purificare a scrierilor literare subjugate de morbul naţionalist al romantismului minor care se dezvolta chiar în vecinătatea lui Eminescu, acaparându-l şi pe acesta nu de puţine ori.

Prin opoziţie, C. Dobrogeanu-Gherea a promulgat ideea artei cu tendinţe sociale, a artei care are un puternic caracter ideologic şi interese extrinseci naturii sale.

Estetica a fost mult timp acaparată în cultura română de critica literară. Ea a fost tratată numai tangenţial în filosofie, până la Tudor Vianu şi Lucian Blaga, primul recunoscut ca redutabil critic literar dar cu o formaţie filosofică importantă, cel de-al doilea poet, dramaturg, romancier şi eseist, cu ambiţia

[12] *Ibidem*, p. 10.

de a crea un sistem filosofic ce are la origini principiile esteticii, aşa cum am descris-o în partea anterioară a acestui studiu introductiv. Este adevărat că au existat excepţii în zona filosofiei, însă fără un ecou prea mare: Mihail Strajan, cu lucrarea *Principii de estetică şi poetică* (1893); sau, cu o deschidere mult mai mare, Constantin Leonardescu cu lucrarea *Principii de filosofia literaturei şi a artei. Încercare de estetică literară şi artistică* (1898).

Ca atare, este relevant modul în care s-a dezvoltat şi a evoluat estetica în istoria literară. E. Lovinescu consideră că din moment ce „nu reprezintă valori absolute ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platonice, ci în mobilitatea ei; nu există o ştiinţă a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportarea la un imuabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruenţa tuturor factorilor sufleteşti care i-au determinat stilul”[13].

Plecând de la opoziţia Maiorescu – Gherea şi de la problema evoluţiei literare, polemicile se ascut, iar principiul estetic este pus în prim-plan sau în plan secund într-o multitudine de sensuri ce a dus şi la nevoia primelor cercetări sistematice.

Pe lângă cele două direcţii pe care le-a urmat estetica literară în interbelicul nostru, şi le-am enunţat şi noi anterior, Lovinescu identifică o a treia. În *Istoria literaturii contemporane*, el consideră că din „critica naţionalistă” a lui Kogălniceanu a luat naştere „critica sămănătoristă”, iar din „critica socială” a lui C. Dobrogeanu-Gherea s-a dezvoltat „critica poporanistă”, aceasta fiind o distincţie bine-venită, iar cele două tendinţe se supun aceleiaşi tendinţe de închidere etnocentrică. Al treilea filon este cel fundamentat de „critica estetică” a lui Titu Maiorescu şi pe care o duc mai departe Mihail Dragomirescu[14], Lovinescu însuşi şi Felix Aderca. Deşi pune problema mai abstract, şi în

[13] E. Lovinescu, *Scrieri 4. Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 11.

[14] *Ibidem*, p. 256.

același timp cu o încercare de justificare psihologică a esenței esteticului, G. Călinescu, într-un articol din 1927, denumit *Valoare și ideal estetic*[15], afirmă răspicat că „arta e inutilă și arbitrară”, intrând și el pe orbita purificării artei și a scoaterii ei în afara impurităților istorice și ideologice.

Cu riscul de a deveni redundanți, scoatem în evidență că și în opinia lui G. Călinescu, tot dintr-un articol din 1927 – *Despre critică și critici*, după Titu Maiorescu „critica a evoluat, adâncindu-se fie sub aspectul ideologic, fie sub cel istoric, fie, în sfârșit, sub cel artistic”[16]. Așadar, părerile sunt unanime în ceea ce privește evoluția criticii și raportarea sa la criteriul estetic. Au existat, însă, atitudini extreme și diferite forme, graduale, de abordare a celor trei tendințe. Pe aceste premise s-a creat polemica, mai degrabă ideologică, modernitate/ modernism vs. tradiționalism.

G. Călinescu, în această etapă a scrierilor sale, își clădește concepțiile estetice pe intervalul parcurs de emoție de la starea sa pur psihologică, și fiziologică în definitiv, la devenirea estetică. El spune că „emoția” pentru a deveni „emoție estetică” trebuie să devină „universală”[17], adică subiectivitatea și originalitatea au forța de a se ridica la general și universal și a deveni creatoare de valori.

O construcție cu adevărat sistematică a esteticii a întreprins Tudor Vianu, prin cele două volume apărute în 1934 și 1936, reunite în *Estetica* sa (1939). Este important demersul său pentru că vine din sânul teoriei valorilor. Una dintre ideile care au ocupat un loc central în estetica noastră a fost astfel exprimată: „Valoare estetică recunoaștem unui obiect numai atunci când îl considerăm, ..., drept o realitate unitară și izolată în înlănțuirea aspectelor și evenimentelor în experiența practică, astfel întocmită încât să exprime prin ea originalitatea artistului

---

[15] G. Călinescu, *Cronici literare și recenzii. 1927 – aprilie 1932*, vol. I, București, Editura Minerva, 1991, p. 18.

[16] *Ibidem*, p. 22.

[17] *Ibidem*, p. 19.

care a produs-o."[18] După cum vom vedea, principiul originalității va juca un rol decisiv în definirea operei de artă, devenind criteriul departajator dintre scriere și operă.

Tudor Vianu a avut o abordare din interiorul unei educații filosofice bine asimilate. El disociază între *frumosul natural* și *frumosul artistic*, lucru pe care îl va încerca și Felix Aderca, însă nu la fel de sistematic și de coerent. Tudor Vianu face distincția dintre valori, bunuri-mijloace și scopuri, pentru a conchide că valoarea estetică este o „valoare-scop" și „obiectele indiferente introduse în sfera valorii estetice devin scopuri ale vieții". În urma acestor distincții ajunge la o viziune asupra artei și a esențelor sale afirmând că „o operă de artă oprește clipa în loc" și că „ea este întotdeauna prețuită în ea însăși și nu în vederea unei valori noi care a depășit-o"[19].

Filosoful Vianu teoretizează în sfera conceptuală centrată pe valoarea estetică, ajungând la atitudinea estetică, asupra căreia ne vom opri pentru că discuția, odată dusă în plan pur teoretic, relevă aspecte pe care și Felix Aderca le va susține intuitiv în plan concret și pe care s-a bazat flerul său literar. Esteticului îi este conferită o funcție culturală tocmai datorită caracterului său autonom, acesta fiind unul dintre marile câștiguri pe care le aduce Vianu și pe care le lasă zestre culturii noastre. La finele celei de-a doua părți a *Esteticii* sale, denumită chiar *Valoarea estetică* el concluzionează că „atitudinea estetică își poate dovedi astfel eficacitatea ei în oricare din domeniile valorilor culturale, grupându-le în perspectiva ei și dându-le o formă în consecință. Se poate deci spune că prin subordonare în sfera esteticului, cuprinsul realității nu se împuținează, reducându-se la singurele valori de artă. Din unghiul esteticului, spiritul poate atinge totalitatea culturii, împlinind o icoană a lumii și vieții, a cărei fecunditate a fost de mai multe ori

---

[18] Tudor Vianu, *Opere 6. Studii de estetică*, Ediție și note de Gelu Ionescu, București, Editura Minerva, 1976, pp. 59-60.
[19] *Ibidem*, p. 60.

dovedită în decursul istoriei”[20]. Tudor Vianu reuşeşte să demonstreze că esteticul, prin autonomia sa, şi prin trecerea sa în planul valorilor, nu îi este subordonat numai artisticului, ci pare să lase să se înțeleagă că arta îi este subordonată valorii esteticii, ceea ce pare la îndemâna oricui, dar care nu a mai fost demonstrat cu o asemenea coerență.

O bună imagine de ansamblu asupra esteticii româneşti ne este oferită de Al. Dima, în a sa *Gândirea românească în estetică*. Se poate observa în această carte atât afinitatea cu Tudor Vianu, cât şi metoda folosită pentru această încercare de istorie analitică.

*

În acest context cultural a apărut şi *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* al lui Felix Aderca. Titlu conține o contradicție prin sintagma „mic tratat”, din moment ce „tratat” trimite la o întreprindere exhaustivă asupra unei probleme. Autorul este conştient de aspectul sintetic al scrierii sale şi de motivația sa. El îşi proiectase un tratat în sensul adevărat pe care îl acoperă acest termen, însă va rămâne la varianta restrânsă pentru că scopurile şi interesele sale se schimbă, iar întreprinderea de față îi va fi suficientă pentru disputele ce le-a dus în epocă, atât pentru a se impune ca scriitor, cât şi pentru a marca schimbarea la care trebuie supusă literatura română.

Această scriere este rodul unui proces invers decât cel întreprins atât de criticii literari, cât şi de esteticienii propriu-zişi sau de filosofi. Ea este constructul unui scriitor care, de cele mai multe ori, nu face decât să îşi justifice opțiunile estetice, intrinseci scrierilor sale. Însă va căuta aceste opțiuni în opera unor scriitori contemporani pe care i-a văzut, pe bună dreptate, paradigmatici şi pe care şi-a dorit să-i impună cu o conştiință critică de netăgăduit. Acestea sunt scopurile scrierii lui Aderca, iar ceea ce îi conferă credibilitate, să îi spunem teoretică, este

[20] *Ibidem*, pp. 77-78.

faptul că a împărtăşit ideile care s-au dovedit ulterior providenţiale evoluţiei literaturii române, iar lecturile care articulează ideatic *tratatul* se constituie într-o veritabilă bibliografie indispensabilă temei date.

Felix Aderca a căutat miezul esteticii şi specificul acesteia în însăşi natura fenomenelor estetice, în puritatea pe care le-a bănuit-o, iar prin „disocierile" ce i-au fost reproşate de E. Lovinescu a ajuns, din punct de vedere teoretic, să diferenţieze valorile estetice de cele etice sau sociale. Reproşul lui Lovinescu este irelevant întrucât aceasta încurcă sferele conceptuale, implicând planul psihologic într-un demers dus în abstract în jurul valorilor. Aderca nu va ştii să dea acest răspuns, dar intuiţia sa îl ajută să construiască o pledoarie importantă pentru autonomia esteticului şi pentru modernizarea literaturii române.

Neajunsurile lui Aderca sunt două: abordarea fugitivă a unor aspecte importante, punctate oportun dar nedezvoltate, şi absenţa unei terminologii filosofice bine puse la punct. Există şi neajunsuri bibliografice, dar sunt suplinite prin puterea sa de a străbate drumul dinspre operă spre estetică şi nu invers.

Încercând să determine locul literaturii în rândul artelor, Felix Aderca face distincţia dintre „artele statice" şi „artele dinamice". Din prima categorie vor face parte: pictura, sculptura şi arhitectura; în timp ce din cea de-a doua: muzica, dansul şi literatura. Specificul literaturii provine tocmai din faptul că este „arta cuvintelor", motiv pentru care o pasc pericole străine celorlalte arte. Autorul *Micului tratat de estetică* va căuta susţinere teoretică în explicaţii lingvistice ajungând la un rezultat ce va deveni premisa întregului său demers. El realizează că „*limba literară* ca instrument de artă nu este astfel o noţiune fictivă, ci individualizarea uneia din funcţiile limbajului..." Aderca încearcă, de fapt, să scoată arta în afara ideologiilor străine esteticului, conştient că „limbajul e un fenomen social", afirmă că marea calitate a unui scriitor constă chiar în „caracteristica profund personală pe care o implică limbii generale".

După cum lesne se va putea observa pe parcursul acestei cărţi, atât prin concepţiile, cât şi modul de abordare a problemelor de estetică şi de teorie literară, Felix Aderca se înscrie în paradigma modernităţii, cu disponibilitatea aferentă pentru modernism.

Tratatul... propriu-zis este format din două părţi, respectiv două întrebări: „Ce nu este fenomenul estetic?" şi „Ce este fenomenul estetic?". Ambele au ca scop impunerea esteticului ca imperativ al operei, a esteticului pur, decojit de psihologism, de morală, de patriotism etc. Aderca le dă dezlegare artiştilor şi scriitorilor de la funcţiile sociale şi de la responsabilitatea lor în câmpul cunoaşterii. În fond, *fenomenul estetic* este constituit din trei părţi: *Artistul, Spectacolul (Lumea văzută estetic)* şi *Opera de artă*. Această construcţie trimite la clasica schemă tripartită a comunicării, ceea ce relevă metoda cu ajutorul căreia Aderca îşi structurează lucrarea.

Pe lângă *Micul tratat de estetică sau lumea văzută estetic*, în cartea de faţă mai sunt anexate alte două părţi, aşa cum apar ele în ediţia din 1929. Prima este intitulată *Întâmpinări şi lămuriri* şi este constituită din răspunsurile lui Aderca la polemicile cu E. Lovinescu, G. Murnu şi M. Ralea, părţi care întregesc şi întăresc gândirea estetică a lui Aderca şi îi conferă un caracter unitar. Cea de-a doua parte, însufleţită tot de polemicile duse în epocă, este o parte mai aplicată, formată din atitudinea autorului în dezbaterile pe marginea unor teme sensibile ale esteticii şi prin prisma dezbaterii unor opere în desfăşurare, cu precădere cea a lui Arghezi, dar şi cu punerea în discuţie a unor destine şi capodopere universale: Baudelaire şi Proust, spre exemplu.

La finele acestei lecturi ne întâmpină un elogiu adus *Zeiţei*, care nu poate să nu ne trimită la *Cuvânt înainte la Cunoaşterea Zeiţei*, *Avant-propos*-ul scris de Paul Valéry la volumul *Connaissance de la Déesse* al lui Lucien Fabre. Se poate citit în subtext întreaga afinitate pe care Aderca o are cu literatura, critica şi teoria literară franceză a vremurilor. Imnul închinat

Zeiței se încheie astfel: „Şi până la venirea deplină a veacului, Zeița iată, tremură între două frunze, cade c-o umbră peste ape, tace între stânci, se învârteşte cu spițele unui ceasornic: viteze pure, între linii care ritmic ştiu să tacă, să murmure…"

Gabriel Nedelea

Mic Tratat de Estetică

sau

Lumea Văzută Estetic

DE

F. ADERCA

„ANCORA"

PARTEA ÎNTÂI

JUSTIFICARE

Cât am fi fost de bucuroşi să nu fi scris pagini de critică niciodată! Scriitori din aceeaşi generaţie cu noi, poeţi şi prozatori, sunt şi ei siliţi odată pe săptămână cel puţin, să iasă în piaţa publică a unei reviste şi să arunce înlături beţele pe care o seamă de critici, le pun între roatele de azur ale artei literare.

Indivizi pe care o necesitate socială rău interpretată i-a ridicat uneori până la supremul grad intelectual care e calitatea de judecător de artă – generalisim al gândirii – se vădesc cei mai mari vrăjmaşi ai artei, prin totala falsificare a sensului ei, uneori prin lipsă totală de simț estetic.

Nu e de mirare deci că acei care creează în arta literară, poetul şi prozatorul, văd cum metafizicul Ministru taie cu creionul albastru versul cel mai subtil, articulația cea mai nuanțată, descrierea cuprinzând cel mai prețios efort personal; la tusea sfioasă a Poetului, se ridică o voce de urs sau de focă. Am arătat aiurea[1] – aici trebuie să ne menținem la generalități, că singura mlădiță vie a poeziei române contemporane a fost apărată de poeți împotriva tuturor criticilor care au început s-o prețuiască abia după apariția ei în limonada imitatorilor. Astfel de profesori de literatură apar în pragul Revistelor, cu mâinile pline de sângele copiilor adevărați pe care asasinându-i n-au izbutit să-i stârpească, iar cei cu mai multă mustrare de cuget, sau numai conştienți de pericol, încearcă azi să înfieze discret pe câte unul...

Cele de mai sus, cu toată înfăţişarea de anecdotă, sunt fenomene literare care de decenii țin în mediocritate gustul public, viciază atmosfera artistică prin emanații sufleteşti din domenii străine artei şi împiedică evoluția firească a gustului

---

[1] Vezi partea a doua a lucrării.

public în ţara noastră, prin uriaşa progenitură de anti-esteţi şi falşi-esteţi pe care-i clocesc anual Maeştrii criticii şi Universităţile noastre.

Cenuşăreasa din poveste

Or fi fost muzica, pictura, cuvântul şi gestul, la primele lor îmbinări ritmice, sclavele Magiei. Dar niciuna din artele cunoscute n-a rămas mai multă vreme lângă vatra-i primitivă, să curețe cu colțul hainei ei de fir de păianjen, cu degetele ei de lumină, locul pe care oamenii jertfeau, ardeau şi-şi făceau rugile lor de animale fricoase, ca literatura. S-a întonat pentru desferecarea puterilor naturii, s-a sculptat pentru a păstra imaginea unui zeu, s-a dansat pentru descântarea unui foc. Dar încă din vremea peşterilor, omul a scrijelat pe peretele umed al grotei cerbul, numai de dragul de a-l vedea, iar unealta lui a fost o suliță mică din os de peşte.

Ucenicul de țârcovnic cântă în clopotniță singur, pe toate glasurile, într-o aromită după amiază de vară „Hristos a înviat cu moartea pre moarte călcând" – nu pentru slujbă ci pentru că aşa-i place. Câte ciomege, la țară, n-au fost sculptate la măciulie, fără vre-un alt rost decât: „e mai frumos". Despre dans, ca despre o artă cu totul fără de folos, abia face să mai pomenim pentru a-i vădi libertatea timpurie când ştiut este că fata, omul şi copilul au țopăit în bătătură, în luncă sau pe malul apelor, din vechi timpuri, fără a mai cugeta la vreun zeu, decât poate zeul drăcos din inimă.

Cu scrisul a fost mai greu. E mai greu şi azi. Nu se scrie fără vreun tâlc, fără vreun țel, fără vreun „ideal", adică numai de dragul scrisului, precum omul fluieră şi joacă. Nici nu se citeşte numai de dragul cititului. Un astfel de gând e mai mult decât un lux, e o adevărată erezie!...

Cea dintâi carte care ni se pune sub ochi, e un abecedar. Abecedarul – se știe bine! – nu-l învață nimeni de drag. Dar trebuie. Apoi vine cartea de istorie, de științe naturale, gramatica și geometria. Poezia însăși e o temă; la început un exercițiu pentru a vădi geniul rimei, apoi obiect didactic, la care nu e îngăduit să iei o notă sub 5. La Universitate cartea e atât de trebuincioasă, încât adesea e trasă la șapirograf și vândută cu preț de aliment de primă necesitate. Librarul îți mărturisește sincer că „literatura" nu merge – că singurele cărți într-adevăr căutate, sunt cele tehnice și didactice.

Întregul nostru sistem de educație publică rezultat din nevoile precise ale Statului Național, menține în sclavie cea mai subtilă din zânele frumosului. Cartea – frumusețe fără scop? De unde a mai venit și această aberație da creier pervers? Cartea e unealtă. Ea însăși ne învață să înlăturăm tot ce nu folosește imediat. Cartea e instrument al utilului. Cartea-voluptate, e o nebunie „și tristă și goală"!

Chiar în fericitele împrejurări când societatea e bogată, în suflete dăinuiește, igienic, acel ascetism care susține că două pălării pe an e lux, iar literatura – așa zisa „artă literară" – neslujind la nimic în viață, este tot atât de imorală ca manicureza, parfumul și curtezana.

Această imoralitate literară societatea dacă în definitiv o tolerează întrucâtva, e că societatea are un suflet indulgent și trăim într-o epocă de toleranță – și pe urmă nici nu are timp să se ocupe prea mult de imoralitățile cerebrale. Poliția știe că sub anumite forme – acrostih, onomastică – imoralitatea literară e chiar folositoare.

Istoria literaturii române, îndeosebi, e istoria diferitelor slujbe pe care zâna artei cuvântului a fost silită să le împlinească, umilă, pe la curțile boierești ale altor valori. Nu ne gândim la literatura istorică, didactică, religioasă, oratorică, deslujnice, din naștere. Unii autori au creat poezia lor ca să fie de-a dreptul întovărășită de vreun Barbu Lăutaru și rostită cu ofuri, în timpul meselor cu băutură. Alții au scris versuri, adevărate

bilete de rendez-vous, cu semnalmente aproape judecătoreşti. Şi nu ştim într-adevăr dacă s-o mai fi aflând pe lumea asta o literatură în care limba să fi fost supusă la o astfel de preschimbare, precum a fost „latinizarea" limbii române, pentru scopuri naţionale, sau scopuri sociale, diplomatice şi militare. O întreagă şcoală literară în frunte cu un sociolog creează după aceea idealul „artei cetăţeneşti", prin care artistul devine prototipul cetăţeanului, ba şi mai mult: jălbarul tuturor revendicărilor de breaslă. (Caragiale s-o fi gândit poate la Gherea, autorul artiştilor-cetăţeni, când a scris, cu privire la un incendiu urban că „pompierul trebuie să fie cetăţean şi cetăţeanul „pompier", realizându-se formula ideală: „pompier-cetăţean, cetăţean-pompier"!...) Am fi nedrepţi dacă n-am aminti existenţa lui Maiorescu, subtilă protestare, discipolul esteticii hegeliene, care cu voce senină a intonat pe aceste ţărmuri danubiene un imn impersonal pentru eliberarea zânei care trebuie să rămână nudă... Dar au trecut numaidecât, după Maiorescu, scârţâind amarnic, carele mocăneşti ale „Sămănătorismului" cu şfichiuirile de bici ale lui N. Iorga. Şi nu s-au potolit bine aceste zgomote impure, că s-a auzit de la nord, de la Iaşi, glasul ameninţător de răzmeriţe al profeţilor înflăcăraţi ai „Poporanismului", clamând că zâna trebuie să răsfeţe de-acum pe ţăran care e singurul român între românii din România!...[I]

Aici ne aflăm.

Arta literară este *Cenuşăreasa din poveste* care, spre deosebire de surorile ei mai fericite, nu şi-a găsit încă libertatea, adevărata libertate[II]. Amanţi libidinoşi şi plini de maladii sociale ruşinoase vin noaptea pe furiş să se joace cu slujnica în vinele căreia curge sânge de zeiţă, ai cărei ochi ştiu să spună cu nuanţe, ca din mii de viori şi de palete, şi ai cărei paşi ţin în ritmul şi bucuria lor, matematica superioară, biologia plus toată mecanica cerească.

Arta cuvintelor

Cine a creat zânei noastre această tristă ursită?

Toată umilința ei de azi – şi poate de mâine – purcede din faptul că ființa ei e alcătuită din cuvinte.

Ar fi fost de mirare, când pretutindeni în lumea aceasta vorbeşte, cântă, țipă un gând originar – spun ceva piatra, copacul, un fruct între ramuri, uneori numai o mână care se odihneşte – ca omul să nu vorbească.

Omul se bucură de un sistem propriu de expresie – limbajul articulat; nu trebuie totuşi să cădem în greşeala de a crede că e sistemul cel mai perfect de expresie, sau că limbajul articulat ar fi altceva decât un vehicul al gândului, vehicul precedat şi dominat de gând. Deşi pietrele, copacii, fructele nu vorbesc articulat, ele îşi au totuşi „spiritul" lor şi pictorul care cu pensulele sub braț şi cutia cu culori în mână caută un „peisaj", caută de fapt spiritul locului, spiritul pe care-l înțelege şi cu care uneori stă de vorbă.

Nu e nevoie să demonstrăm mai amănunțit că spiritul a precedat şi a provocat limbajul articulat. Căci fără nevoia de a exprima un gând – „gând" în înțelesul cel mai larg; de la fior la formulă algebrică – n-ar fi existat limbajul.

Dar limbajul articulat, cu toată dependența lui de spiritul care l-a provocat se bucură în unele privințe de independență ca o ființă vie, şi ține de legile vieții: e într-o neîntreruptă prefacere, chiar când ideea (dacă se poate) a rămas neschimbată.

Limbajul articulat a fost oare creat de primul om şi imitat de celelalte antropoide, pe măsură ce deveneau oameni? E creația spontană a unui grup de oameni? E un urmaş mai complicat al onomatopeelor prin care vorbea simili-omul? Poate că limbajul articulat a început monosilabic, urmând astfel un circuit fără sfârşit, ca rotația pământului în jurul soarelui. Poate

că limbile purced toate dintr-o limbă comună. Din toate aceste probleme de lingvistică vom reţine adevărul deplin stabilit că limbile evoluează ca structură şi rezonanţă, fără să ne dăm seama, de la o generaţie la alta şi că inteligenţa noastră contribuie foarte puţin la modificarea formelor lingvistice[III].

Spiritul nu rămâne mai puţin superior instrumentului său de expresie, limbajul. În orice epocă a unui limbaj, în oricare din limbile vii şi moarte, oamenii şi-au exprimat toate gândurile şi simţămintele. Homer vorbea tot atât de bine şi de mult ca şi nepotul său Victor Hugo. Structura specială a limbilor indo-europene (care favorizează gândirea discursivă) a limbilor turaniene (care favorizează gândirea didactic-voliţională) n-au împiedicat pe oameni să exprime gânduri identice, uneori în forme literare identice[2]. Creaţii literare au produs limbi diferite ca structură, scriitori a căror strămoşi au vorbit sute de ani altfel.

Dar acestui fel de a vedea s-au adus unele obiecțiuni. Iată câteva:

Limbajul e un fenomen social. Trăieşte în măsura în care poate sluji de instrument de legătură între indivizii aceluiaşi grup. De aceea limbajul unui mare imperiu, bunăoară, tinde în chip firesc să se multiplice în tot atâtea limbaje câte unități – fie geografice, fie etnice, fie sociale – se pot alcătui. E pericolul care amenință şi limba universală visată şi creată de utopişti. În aceeaşi limbă sunt apoi cuvinte lovite de ostracism; altele care dobândesc o valoare specială. O limbă a unui anumit grup social,

---

[2] „Ştim, într-adevăr, în literatura indo-europeană, că stadiile succesive de mobilizare ale unei teme literare sunt în general epopeea, drame, romanul... Deşi Renan, într-o glumă celebră, a negat literaturilor semitice posesia acestor trei genuri literare, e de ajuns să recurgem la tabele de concordanţă între diferitele chipuri (semitic, arian şi turanian) de prezentare a gândului, pentru a regăsi, prin simplă transpunere, în literaturile semitice, echivalente autentice; pentru epopee, quațida arabă, mizmor-ul evreu; pentru dramă, quissa şi khotba arabe, mashalim evreieşti, pentru roman, magamat arabe şi makheroth evreieşti", Louis Massignon în „Revue Juive", p. 167, Martie 1925.

sau a unei anumite epoci, ne poate dezvălui prin vocabular, felul de viață, ocupațiile și deci mentalitatea grupului și epocii.

Nu există apoi echivalență perfectă între cuvânt și idee. Un cuvânt poate avea mai multe înțelesuri, și în chip absolut și după locul pe care-l ocupă în frază; el poate avea un înțeles deosebit după locul unde e pronunțat („căldură" are un anumit înțeles în fabrică și alt înțeles într-o ședință publică) după tonul cu care e pronunțat (animalele cele mai abjecte intră uneori în vocabularul de mângâieri al oamenilor) cuvintele „râs", „plâns", au un înțeles într-o țară, după gradul de civilizație al acelei țări, după felul cum au râs și au plâns poeții naționali timp de veacuri. Unele cuvinte nu pot fi traduse de loc: bunăoară românescul „dor" n-are echivalent în limba franceză. În românește nu putem traduce exact cuvântul „gemütlich".

Dar cele de mai sus sunt tocmai dovezi de independență dintre gând și mijlocul său de expresie. Stări sociale dispărute, caracteristicile etnice și-au găsit expresii verbale adecvate. Nu limbajul le-a creat. Limbajul le-a exprimat numai. Limbajul e numai un pian, iar cuvântul numai un sunet; maestrul cântăreț e gândul.

Nemții simt și ei „dorul"; românul e și el, câteodată, „gemütlich".

Gândul și stările de suflet se pot transmuta nu numai între popoare înrudite ca limbă, stare socială, rasă – ci și între popoare din civilizații, continente și uneori veacuri diferite. E singurul fel prin care ne putem explica mutațiile religioase, influențele culturale, relațiile artistice pe întinsul întregului glob, din toate vremurile.

Azi îndeosebi, prin mijloacele de comunicație tot mai rapide, se creează un câmp sufletesc tot mai unitar, în care valoarea locală a expresiei să crească, fără a mai împiedeca – atât cât împiedecă – libertatea gândului. Începem să ne îmbrăcăm la fel; elita intelectuală a lumii a adoptat forme de politețe aproape identice. De la Tokio la Paris, de la Helsingfors la Capul Bunei-Speranțe trec puterile unificatoare ale aceleiași

civilizaţii, socială, ştiinţifică şi artistică, creatoare de echivalenţe sufleteşti şi deci de echivalenţe expresive.

Curios la prima vedere e faptul că tocmai dintre scriitorii, care au nevoie de universalitate pentru creaţiile lor originale, se ridică apărătorii „dorului", cuvânt şi stare de suflet intraductibile, netransmisibile. Şi cu toată înverşunarea cu care ţin să arate că operele de artă nu pot îi traduse, traduceri se fac în toate ţările din lume şi nu arareori aceste traduceri au fost semnalul unor renaşteri literare.

Ar fi naiv să susținem însă că se poate traduce aidoma în româneşte, Homer sau Baudelaire, bunăoară. În ce priveşte pe Homer, vom vedea mai departe piedicile care se pun unei perfecte traduceri a Iliadei şi Odisseei. În ce priveşte pe Baudelaire, desigur că n-a fost tradus aidoma, dar o seamă de poeţi români contemporani (şi unii din cei mai buni) au scris în româneşte cu sufletul şi limbajul lui Baudelaire. Ceea ce înseamnă că însuşi Baudelaire, dacă ar fi scris româneşte, ne-ar fi dat, evident cu alţi termeni, acelaşi suflet baudelerian, de altfel singurul lucru esențial în poezie.

(Dacă nu toţi cei care au fost în Japonia au gustat arta japoneză, s-a întâmplat însă ca un umil profesor de liceu, care n-a trecut de oraşul lui natal să rămână ore întregi fermecat, în contemplarea unei păsări sau flori pe un evantai japonez – pentru că profesorul avea „gând", suflet cu profunde rezonanțe şi presimțiri, deasupra hotarelor lingvistice şi geografice).

E drept că uneori nuanța unui gând poetic, dacă nu chiar izvorul magiei poetice, e tocmai cuta unei expresii care, tradusă, îşi pierde farmecul. E cazul, destul de repetat, când poezia nu se poate rupe din ţesătura mătăsăriei ei lingvistice. Această poezie însă, organic dependentă de mama ei, e de cele mai adeseori o fiinţă infirmă şi efemeră. Nu va putea niciodată interesa un număr mai mare de oameni, şi va pieri la cea dintâi cotitură a evoluției limbii. Întrucât această infirmitate a poeziei e dependentă exclusiv de limbă, şi e socotită de mulţi poeţi şi critici ca semnul celei mai înalte poezii, vom vedea, că totul se

reduce, la o iscodire mai mult tehnică şi vom aminti că poezia tuturor marilor poeţi ai lumii n-a trăit exclusiv în cutele limbii particulare în care a fost scrisă. De la primii poeţi chinezi la ultimii poeţi americani, toţi marii poeţi sunt traductibili în orice limbă a lumii, şi unii din ei supravieţuiesc până azi veşmântului lor verbal, demult destrămat în vânturi ne-nturnate.

„Gândul" trece prin limbă, independent, caracteristic, întocmai ca un călător prin vagoanele unui tren – care ar merge şi el, poate în direcţia opusă.

S-ar putea crede că propagăm întrebuinţarea unei limbi anoste, insipide şi decolorate, care poate ïi uşor tradusă. Câtuşi de puţin. Arta nefiind o transpunere de idei logice, ci o creaţie vie, e de la sine înţeles că artistul va alege totdeauna cuvântul cel mai expresiv, fie prin neuzitare, fie prin uz. Prin faptul că vie este numai limba vorbită iar limba scrisă are doar un rol conservator, e firesc ca în frământarea acelor milioane de suflete care vor să se exprime, să apară forme lingvistice, cuvinte şi expresii, pururi proaspete şi vii. Scriitorul prin caracterul de sensibilitate artistică pe care-l imprimă materialului său de expresie, se duce în chip firesc la izvorul natural al limbii vorbite. Iar dacă nici limba vorbită nu-i va putea tălmăci unele nuanţe proprii, va crea cuvinte, va crea expresii inedite. Scriitorul, în asemenea împrejurări, joacă el singur rolul unui popor, creându-şi limba de care are nevoie[IV].

„De la apariţia creierului, scrie undeva Remy de Gourmont, materia individului a suferit cele mai neînchipuite siluiri ale acestui tiran: labele au devenit aripi, degetele groase au lucrat broderii şi împletituri subtile". De la apariţia poetului, materia haotică a limbajului popular, devine un instrument de precizie. Nu e o excepţie, e o regulă ca marii scriitori să fie acuzaţi că nu cunosc „limba", că siluiesc „gramatica" – fapte pentru care se cere osânda spânzurătorii – când cel dintâi semn vădit al unui mare scriitor e tocmai caracteristica profund personală pe care o imprimă limbii generale. Stări de suflet originale, complexiuni de stări de suflet, nu-şi au echivalente

precise în limbă. Scriitorul e silit deci să brodeze cu fir de păianjen pe canava de cânepă. Oare câţi cititori, rămaşi ne-alteraţi de teoriile populare, se opresc cu voluptate, cel puţin câteva minute, la o frază pe care autorul a construit-o şi şlefuit-o, a probat-o şi echilibrat-o, o noapte întreagă? Dar e mai lesne să crezi şi mai plăcut să afirmi că acel scriitor pe lângă faptul că e confuz „nu ştie limba patriei" – şi prin urmare aproape sigur e vândut „intereselor cosmopolite".

Astfel învinuirea că nu ştiu limba ţării, care se aduce azi atâtor scriitori, trebuie să devină de aici înainte pentru cititorul inteligent unul din semnele autentice că se află în fața unui scriitor într-adevăr original. Nu va trece un deceniu şi toate „greşelile" de gramatică toate „obscurităţile" noului scriitor vor trece – ca podoabe – în coada de păun a tuturor profesorilor de literatură, a tuturor ziariştilor care au urgentă nevoie de expresii, şi de-aci în viața de toate zilele.

În afară de artele statice – pictura, sculptura, arhitectura – care spun ceva precis odată pentru totdeauna, artele dinamice – muzica, dansul, pot spune ceva în continuare, pot istorisi ceva, pot raționa, pot descrie, întocmai ca arta cuvintelor, prin excelență discursivă. Dansurile de artă, cu o eflorescență atât de bogată azi, interpretează operele muzicale sau creează opere independente, pur coregrafice, cu o muzică aproape numai ritm. Muzica zisă „de program" – pur descriptivă – are adevă-rate perle muzicale (datorite unor Mendelsohn, Beethoven, Strauss). Ele sunt însă mijloace de expresie atât de legate de arta pe care o întrupează, încât o întrebuințare a lor în funcţiile de relaţie ale societăţii, e cu neputinţă. Se cântă marşuri militare la 10 Mai în România, la 14 Iulie în Franța; dansatoare ilustre dansează goale în sălile de recepţie, la Curţile europene, când soseşte vreun diplomat din alt continent, un galben din Asia, un negru cu amulete din Africa. Dar cu toată ingeniozitatea miniştrilor de finanţe, nu s-a putut încă exprima un tabel de impozite prin „motive" muzicale şi nici nu s-au făcut rapoarte de mersul epizootiilor la sate, cu materialul ritmic al unei

dansatoare. Deplin întrupate în sunete de organe muzicale sau în îmbinare de mişcări trupeşti, mijloacele de expresie discursivă ale muzicii şi dansului, nu depăşesc un anumit hotar, legate destul de strâns de materialul lor expresiv.

Cuvântul, instrumentul de expresie al artei literare, este batjocorit, terfelit şi uzat, tocmai în însuşirea lui cea mai de preț: uşurința cu care se rupe de arta literară, pentru alte slujbe. Cuvântul are astfel din totdeauna această dublă funcție: instrument de expresie în relațiile sociale, instrument de expresie al artei literare.

Pe când toate celelalte arte s-au eliberat de placenta maternă în care sau iscat şi au crescut, trăind apoi în aer liber şi dezvoltându-se ca ființe perfect independente, numai arta literară, prin dubla funcție a cuvântului, prin perfecționarea şi îmbogățirea limbii la care contribuie în măsură apreciabilă însuşi artistul literar, a rămas mai de parte în pântecele unei mame cu alte preocupări, sau – dacă a avut mai mult noroc, – slugă cu simbrie prin ogrăzi străine. Încercările de eliberare, fenomene destul de vechi, au fost totdeauna cu asprime şi sârguință reprimate. Societatea, şi în societate oamenii care au în firea lor la mare grad potența moral-socială, n-au îngăduit şi nu vor îngădui niciodată să li se răpească din mână un instrument de expresie atât de propriu, atât de firesc omenesc şi care deține uneori magia tuturor celorlalte arte la un loc.

Dubla funcție a limbajului nu e o aberație specială ci un fenomen care se poate regăsi foarte des în natură. Nu mai departe decât în trupul omului – care e o ființă extrem de diferențiată totuşi – se găsesc încă organe care împlinesc două sau chiar mai multe funcțiuni

Cuvântul, în virtutea unei legi care domină progresul, tinde la o precizare şi individualizare vădită a funcțiilor lui. Scriitorii îşi creează o limbă care se deosebeşte, mai cu seamă în poezie, de limba vorbită, din care-şi soarbe totuşi viața. „Limba literară" ca instrument de artă nu este astfel o noțiune fictivă, ci individualizarea uneia din funcțiile limbajului…

CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC?[I]

Când s-a putut face o închisoare din limba vorbită și scrisă, pentru gândul care o întrebuințează, cât de ușor s-au prescris artei literare juguri, mai totdeauna lăudate și răsplătite cu premii academice, cu onoruri publice!

a) Artistul „sănătos" în concepții

Trista pățanie a foiletonistului Max Nordau, medic de meserie, care la sfârșitul veacului trecut a scris o carte asupra civilizației „fin de siècle" intitulată *Degenerare*, din punct de vedere al „sănătății", n-a compromis definitiv acest jug. Încă se mai află judecători și prețuitori de artă care caută „sănătate" – și impun acest criteriu printr-o clasificare și ierarhizare adecvată – în arta literară.

Max Nordau fusese logic – el era medic. Nici un medic n-ar putea susține că opera literară a unui degenerat e sănătoasă! Cercetări asupra simptomelor și caracteristicilor fizice ale artiștilor, n-a putut face amănunțit; dar a întrebuințat cu multă ingeniozitate tot ce știa anatomic și biografic cu privire la Verlaine, Tolstoi, Wagner, Maeterlinck, Nietzsche – și alți „degenerați".

Era însă atât de evident că cei mai de seamă artiști nu se bucurau îndeobște de o sănătate prea robustă și ei n-ar fi susținut niciodată comparația cu anatomia și fiziologia unui profesor universitar, bunăoară, că principiul medical al lui Nordau a suferit de atunci oarecare alterări... „Sănătatea se

aplică azi numai la elementul sufletesc al artistului şi ierarhizarea operelor de artă se face luându-se de bază această sănătate... metafizică. Scriitorul ca om, purtător al acelui suflet creator, n-are nici o însemnătate. Tot jocul, hotărâtor în multe privințe, între trup şi suflet, e lăsat în seama ştiințelor oculte. Că scriitorul îşi încheie viața într-un ospiciu, într-un bordel, sau pe pragul unei mănăstiri, acest fapt nu spune nimic medicului literar. Opera de artă se desface de creatorul ei, ca părul, unghiile sau mucoasele, cu extraordinara însuşire că ele nu suferă de niciuna din suferințele tatălui. Acest fel de a judeca se împodobeşte apoi cu însuşirea de a se putea numi „obiectivă" – căci nu ține seama de autor. Metoda are şi avantajul că nu se încurcă în biografie, uneori penibilă, alteori cu neputință de stabilit în ce are ea mai ascuns, mai individual şi deci mai prețios[II].

Am căutat temeiul sistemului critic medical şi ne-am întrebat: Ce înseamnă sănătos? Trupeşte, toți oamenii sunt mai mult sau mai puțin bolnavi, niciunul nefiind organizat şi nefuncționând după un şablon ideal stabilit de vreo facultate de medicină; oamenii trăiesc în virtutea unui compromis între organe pe de o parte, între organe şi lumea împrejmuitoare, pe de altă parte.

Cum o fi sănătatea pentru suflet?

Psihologia, care e o ştiință miraculoasă întrucât nu numai că studiază elementele şi procesele sufleteşti, dar are virtutea să şi creeze stări de suflet [şi] a stabilit definitiv că sufletul omului e alcătuit din trei funcții capitale: voință, inteligentă şi simțire. Omul simte prin cele cinci simțuri, înțelege prin creier şi realizează prin muşchi[3]. Orice atrofie sau hipertrofie în cele trei organe sufleteşti constituie o maladie. Operele de artă, oricât ar părea de originale, care ar crea eroi cu organe sufleteşti

---

[3] Astfel de critici-psihologi nu bagă de seamă că se desființează pe sineşi când pun în fruntea vieții nu pe omul de simțire sau inteligență, ci pe omul de voință care subordonează pe ceilalți doi – precum în viata „sănătoasă" se şi întâmplă!.

atrofiate, vor fi socotite bolnave şi clasate într-o rubrică inferioară. Creatorul unor astfel de opere nu e valabil, oricât ar fi de original, iar asemenea lucrări nu vor fi niciodată creaţii de primul rang.

Oricare ar fi valoarea didactică a unui asemenea sistem de judecată artistică – întrucât menţine echilibrul fiziologic al elevilor de liceu, al studenţilor şi studentelor din primul an de litere, aplecaţi din diferite exacerbaţii glandulare la hipertrofii, excese şi perversiuni – arta literară nu-l poate adopta în niciuna din feţele lui.

El nu poate fi nici măcar combătut: simpla lui expunere te sileşte să iei tonul glumeţ cu riscul de a compromite stilul ştiinţific. Adoptând sistemul medical în estetică adopţi poziţia cea mai falsă faţă de însuşi fenomenul creaţiei, care e un fenomen plin de „maladii", atrofii, hipertrofii, excitaţii, anestezii, alianţe şi invertiri psihice – fapt la îndemâna şi controlul celui mai umil scriitor sau cititor.

Scriitorul nou, original, e totdeauna „bolnav" faţă de scriitorii precedenţi şi fără o descompunere, o disociere nouă şi o nouă îmbinare a elementelor sufleteşti sau a mijloacelor de expresie, nici nu se poate concepe viaţa fenomenului estetic, care e contrariul fenomenului normal şi deci sănătos, al repetiţiei. Toate şcolile noi literare au fost, la apariţia lor, învinuite că sunt „bolnave", când de fapt ele nu făceau decât să înnoiască arta literară.

...Ce creier pândit din toate părţile de fantome şi alarmat în fiecare clipă de un sistem nervos cu soneriile capricioase a putut confunda voluptatea ordinii artistice a noii creaţii cu voluptatea ordinii de funcţionare a organelor? Şi care neam e atât de lipsit de sănătate încât, speriat de jocurile spiritului, superior naturii, să accepte un sistem critic mecanizat la trei funcţii sufleteşti, ca un ceasornic ordinar cu trei roate – eliminând pentru totdeauna orice posibilitate de creaţie vie miraculoasă, absurdă şi originală?

b) Psihologismul

Psihologismul, care face ravagii în publicul cititor, e în bună parte o consecință a sistemului critic medical.

Nu ne vom ocupa de romanul senzațional care purcede și se adresează unei psihologii elementare. Aici intră în joc nu numai surpriza sau frica animală, ci [și] acele false sentimente pe care le creează în cititorii naivi ziarele, educația insuficientă, primele cărți. Falsele sentimente, după dezmințirile vieții nu pier din sufletul oamenilor; ele rămân ca niște coarde literare, pentru a răsuna mai departe în zilele de poezie. (Avem astfel în societate lucrători pricepuți în „le savoir-vivre" al prinților și marchizilor, doamne din cea mai nobilă spiță, experte în gesturile, dansurile și cântecele apașului parizian).

Se-nțelege de la sine că prin psihologism, nu voim să osândim tendința de aprofundare psihologică, de disociere a sentimentelor „simple", atât de firească marilor scriitori. Cu această adâncire și descompunere, scriitorul își înfățișează chipul său cel mai personal, prin care se autentifică în lumea creației artistice. Trebuie osândită însă cu toată energia – căci prin înfățișarea-i savantă și limbajul tehnic riscă să falsifice esența simțimântului estetic și să-l abată pe tărâmuri cu totul străine – tendința criticii care vrea să vadă în psihologismul scriitorului (care e altceva decât psihologia lui) însăși caracteristica sa artistică.

Psihologismul pare să fie boala cea mai răspândită azi în lumea literelor și parazitul ei a infectat creierii cei mai robuști. Cititori și cititoare nu caută în operele literare decât confirmarea propriilor senzații și căzând în extaz sunt gata să ție la căpătâi nopți întregi, opere literare fără valoare în care se află un joc de suflet recunoscut în societățile de literatură, în saloanele particulare unde se practică pe o scară mai mult sau mai puțin

întinsă sportul-literar şi estetic, şi musafirii se dedau la nesfârşite discuţii în jurul psihologiei eroilor literari, combătând, apărând, comparând, amendând şi completând anumite trăsături sufleteşti. Şi cum psihologia, chiar pentru specialişti, este încă o ştiinţă la începuturile ei, abia desfăcându-se de alte ştiinţe fără ajutorul cărora ar cădea în neant, discuţiile psihologice pe teme literare iau înfăţişarea şi au preţul discuţiilor între filosofi asupra elementelor naturii, înainte de apariţia lui Lavoisier, sau preţul discuţiilor astronomice între astrologi înainte de apariţia lui Copernic.

La noi, dl. G. Ibrăileanu, reprezentantul criticii literare în mişcarea poporanistă, fiind acuzat că-n estetică a avut vederea scurtă şi că timp de aproape un sfert de veac, încurajând şi provocând mai mult literatură ţărănistă, a falsificat adesea unele talente, a suprapreţuit altele şi n-a văzut – sau a văzut şi a combătut – una din cele mai vii mlădiţe ale poeziei româneşti – numită pe rând „simbolistă", „trăsnită", „nouă" – a răspuns prin două argumente: Literatura poporanistă (din viaţa de ţară a autorilor, cât mai apropiaţi de sate ca Obârşie) – e singura literatură originală românească, întrucât reprezintă caracterul etnic curat al poporului român. În al doilea rând, atitudinea estetică nu numai că nu este incompatibilă cu simpatia pentru ţărani, dar este condiţionată de această simpatie, căci ţăranul este singurul român care nu poate fi ridicol. „Arătaţi-mi în ţara noastră, argumentează dl. Ibrăileanu, ce alt element ar putea admira un intelectual estet? Nobleţea? Dar aceasta e în plină disoluţie. Burghezia? Dar lăsând la o parte principiile teoretice asupra urâţeniei claselor mijlocii, e, adică mai estetic „nea Ghiţă" de la Obor, sălbatic şi trivial, decât un Moş Gheorghe oarecare potolit, înţelept şi plin de o fină ironie?[4].

Mai limpede nu se pot vedea suferinţele psihologismului, decât în rândurile citate. Dl. G. Ibrăileanu confundă atitudinea

[4] „Viaţa românească", nr. 1 din 1925.

proprie şi originală a creatorului de artă cu însuşirile sufleteşti ale eroilor din timpul vieţii, ca şi cum menirea artistului ar fi să copieze peisajele socotite „frumoase", să laude sau să redea numai sentimentele zise „nobile" şi să admire neapărat, dacă e estetică, „ironia" potolită a lui Moş Gheorghe! Dar însăşi literatura română, atât de tânără şi pusă la toate corvezile, ne dă o pildă strălucită împotriva psihologismului, „Nea Ghiţă" creat de marele artist al artei literare care a fost I. L. Caragiale, „Nea Ghiţă" aşa „sălbatec şi trivial" cum îl ştim, e mai estetic decât „Moş Gheorghe... la Expoziţie", bunăoară de un oarecare Popescu, poporanist, publicat de dl. G. Ibrăileanu, în numere întregi din „Viaţa Românească"[5] [III].

E drept că dl. Ibrăileanu recunoaşte numaidecât cu părere de rău: „Regretăm că la un popor de ţărani s-a produs atât de puţină literatură adevărată cu subiect din viaţa ţărănească" – dar dl. Ibrăileanu va rămâne uimit şi ne-ncrezător când îi vom arăta cauza profundă a acestui fenomen întristător: spiritul critic poporanist, care din psihologism şi uneori cu o pronunţată coloratură etnică, a subliniat, provocat, încurajat şi publicat aproape două decenii o uriaşă cantitate de „literatură" poporanistă cu atitudine „simpatică".[III]

În literatura franceză succesul neaşteptat de grabnic al scrierilor lui Marcel Proust, se datorează cu siguranţă psihologismului atât de simpatic criticilor literari, care găsesc aici minunat prilej de vorbă lungă şi doctă. Marcel Proust, e sigur, a înnoit introspecţia prin minunatele-i însuşiri de analist şi prin prodigioasa lui memorie. E o eroare psihologistă însă a crede că valoarea estetică a lui Marcel Proust stă în experienţele şi descoperirile lui psihologice. Pentru arta literară aceste „adevăruri" – chiar dacă ar fi şi adevăruri ştiinţifice, adică s-ar putea verifica, şi pe alţi indivizi, nu numai pe eroii speciali ai romancierului francez – au o valoare relativă, şi anume relativă

[5] Asupra întâiului argument adus de dl. Ibrăileanu – argument care e numai o confuzie între etnic şi estetic – vom reveni într-un capitol anume.

la farmecul şi originalitatea literară proprie a scriitorului. Prin această circumscriere a valorii lui Marcel Proust, nu voim să-l micşorăm; punându-l, dimpotrivă, pe acest teren – terenul artei literare în care scriitorul s-a manifestat – şi nu pe teren ştiinţific – unde nu ştim dacă scriitorul a avut vreodată gândul să lucreze – redăm lui Marcel Proust toată originalitatea, puterea şi savoarea proprie, pe care nu i-o vor mai putea răpi nici experienţele viitoare ştiinţifico-psihologice care l-ar dezminţi sau depăşi, nici forma cu totul anti-ştiinţifică, a scrierilor sale[6].

Cele spuse cu privire la psihologism, se referă şi la istorism sau scientism, ale căror ravagii sunt azi mai mici, întrucât s-a admis de mult în opera de artă inconsecvenţa istorică, iar romanul ştiinţific trece foarte curând în rândul lucrărilor de vulgarizare, ştiinţa dovedindu-se totdeauna mai plină de fantezie decât cel mai îndrăzneţ romancier ştiinţific.

c) Artistul „bine-crescut şi moral"

Opera de artă a artistului „bine crescut şi moral" nu este o iscodire a bonelor sau editorilor de biblioteci roze, pentru uzul fetelor până la 11 ani.

Dacă s-a făcut confuzie între sănătate (funcţia normală a organelor) şi estetică, cu atât mai lesne s-a făcut confuzia între educaţie şi estetică.

Viaţa oarecum dezordonată a unor mari scriitori din veacul trecut, începând cu romanticul Byron şi sfârşind cu estetul Oscar Wilde sau perechea Verlaine-Rimbaud, a pus în discuţie problema din rezolvarea căreia trebuia să rezulte în sfârşit eli-

[6] Bolnav de psihologism s-a dovedit a fi şi un scriitor profund original, dramaturgul Luigi Pirandello, când, la Milano, a anunţat că stă la dispoziţia publicului, înainte de ridicarea cortinei, pentru o discuţie contradictorie care ar lămuri „adevărurile" teoriei cunoştinţei din operele sale teatrale.

berarea definitivă a valorilor estetice, din ganga şi zgura valorilor de alt ordin[IV]. Se pare că estetica a ieşit de aici eliberată – dar cu o mare ruşine, despre care e mai bine să nu se vorbească, „fecioară nebună", al cărei libertinaj e tolerat numai în societăţi închise.

Confuzia, de data aceasta, îşi are originea în faptul că valorile estetice având curs social, au fost asimilate cu unele condiţii absolut necesare vieţuirii oamenilor în societate. Societatea nu poate exista fără respectarea unor anumite principii morale, de toţi cunoscute. Opera de artă care ar zdruncina prin cuprinsul ei temelia morală a societăţii (a familiei, a statului, a omenirii) ar zdruncina temelia propriei ei existenţe de operă de artă. Fără societate arta neputând exista, de unde ia arta atâta necredinţă şi desigur, inconştienţă, încât să pună în lumină, fără a le osândi cu toată asprimea, furtul, adulterul, asasinatul, trădarea de patrie, violul minorelor şi alte crime? Şi iată-ne în această dilemă: Sau nu mai suntem oameni morali (ceea ce este exclus) sau nu vom mai recunoaşte valoarea estetică a unor astfel de opere de artă (ceea ce de asemenea este exclus, întrucât se-ntâmplă ca valoarea estetică să fie evidentă).

Şi peste alte noduri de acestea dăm, dacă urmăm firul împletit al moralei şi esteticii. Se ştie, bunăoară, că în şcoli, până foarte târziu, e oprit să se rostească vreun cuvânt, asupra funcţiilor sexuale. Deodată, pe neaşteptate, prin clasa a V-a de liceu i se oferă elevului şi elevei texte de literatură universală care presupun o îndelungă practică şi experienţă amoroasă. S-ar putea eluda, pentru ocrotirea moralei, capodoperele literaturii universale din programele de învăţământ?

Se ştie apoi din cele mai elementare tratate de istorie că moravurile au fost diferite (n-au „evoluat", cum se crede îndeobşte) de la popor la popor şi de la epocă la epocă. Moravurile cetăţilor greceşti au fost altele decât ale oraşelor de azi, moravurile din timpul Renaşterii, altele decât cele din timpul regilor italici. Moravurile veacului XX nu vor conveni

veacului XXI. Ceea ce-i era îngăduit lui Socrate nu-i mai e îngăduit lui André Gide. Cum vom trata operele de artă dintr-o epocă şi o cultură ale cărei moravuri contrazic, umilesc şi jignesc moravurile de azi? Acele opere nu pot fi nesocotite ca opere de artă, fără a ieşi din domeniul artei – cu atât mai mult cu cât unii critici de artă dovedesc că fără moravurile lui Alcibiade n-ar fi fost cu putinţă arta lui Fidias...

Ne dăm bine seama de toată gravitatea problemei şi n-avem de loc intenţia să micşorăm pericolul artei imorale, pentru societatea din care, uneori, şi-a luat elementele esenţiale.

Dar cu toate pericolele care ar decurge pentru existenţa societăţii, noi vom susţine supremaţia artei numai pentru acest simplu cuvânt că ne găsim aici într-un tratat de estetică şi nu unul de morală.

Ni se va obiecta, şi pe drept, că un adevărat tratat de estetică are menirea să lămurească şi să găsească un mijloc de împăciuire a valorilor etice şi estetice în societate. Căci – ni se va spune – societăţi care au pierit prin dezagregare morală s-au văzut, dar nu se cunosc societăţi salvate şi menţinute prin estetică!

Făgăduim şi noi o încercare de împăciuire. Nu ne luăm însă câtuşi de puţin îndatorirea să dăm oamenilor bine crescuţi în societate, deplină satisfacţie logică şi sentimentală. S-ar putea ca încercarea noastră să n-aibă nici un succes, biruită de observaţii acute şi judecăţi sintetice dar şi în acest caz destul de trist, noi vom continua să dăm în lucrarea noastră valorii estetice calitatea de prima *inter pares*.

Se va recunoaşte totuşi că vina grelei dizarmonii între valori, nu poate cădea în întregime asupra autorului acestor rânduri. Noi n-am contribuit cu prea mult – poate chiar cu nimic – prin stilul şi credinţa noastră de artă, la existenţa reală şi vădită la tot pasul în lume, a unor atât de dureroase antinomii. Focul, apa, uliul, puiul, rugina, fierul nu s-au împăcat niciodată. Aşa a voit Dumnezeu – şi ele sunt cu atât mai dumnezeieşti, cu

cât rămân ceea ce sunt. Tot astfel, cu toate pericolele şi relele lui, artistul nu e mai puţin dumnezeiesc în lume.

Ar reieşi, din cele de mai sus, că am vorbit numai de acele opere de artă care prin cuprinsul lor zdruncină temelia morală a societăţii. Operele de artă morală se împacă oare cu societatea?

Luând seama de-aproape, arta în esenţa ei şi artistul prin structura-i sufletească sunt întruparea deplină a imoralităţii, chiar când se pun în slujba moralităţii. Ideile morale, obiceiurile şi tendinţele morale, prin faptul ciudat că sunt scoase din domeniul lor firesc, viaţa socială, unde s-au iscat şi iradiază – spre a fi transpuse în alt domeniu, nefiresc, într-un joc, fără alt scop decât un farmec îşi pierd viabilitatea şi imperativul. Devenind valori negociabile, sufleteşte, – ele în societate nu vor mai fi valori atât de aspre multă vreme...

S-ar putea explica pe această cale în bună măsură de ce mari artişti nu excelează prin tărie de caracter, se dezbară uneori atât de lesne de cele mai legitime sentimente şi obiceiuri, spre dezolarea capilor de familie şi a întregii societăţi.

d) Artistul reprezentant al unei clase

Literatura franceză din veacul al XVII-lea n-a avut alt scop mărturisit decât amuzamentele curţii Regelui Soare. Acei scriitori – care nu sunt alţii decât Corneille, Macine, Molière – se aflau pe cel mai prielnic tărâm de creaţie: nici un jug nu se punea făţiş pe grumazii lor, afară de cel de a plăcea care e însăşi libertatea artei. Începând cu veacul următor, scriitorul a devenit – mai mult sau mai puţin deghizat – instrument politic, şi este încă şi azi. Toate clasele sociale au dat glorie şi – atunci când aveau – bani, scriitorului care, în proză sau versuri, a cântat privilegiile şi beneficiile trecute, prezente sau viitoare ale clasei.

Am arătat în primele pagini ale acestei lucrări, ce curente sunt la noi ideile că scriitorul trebuie să fie în scrisul său un bun

cetăţean (Caragiale spunea „pompier-cetăţean şi cetăţean pompier") şi să lupte pentru „mai bine". În istoria literelor române există o întreagă mişcare, însufleţită de socialistul Gherea, care voia o literatură de revendicări proletare. Am avut apoi o literatură de revendicări ţărăneşti, sămănătorismul şi poporanismul care susţineau că ţăranul român nebucurându-se de nici una din fericirile civilizaţiei române, deşi este stâlpul ei de sprijin, „talpa ţării", se cade ca scriitorul român să-şi arate recunoştinţa în numele ţării, scriind cât mai multe sau exclusiv nuvele simpatice din viaţa de la ţară. E drept că literatura sămănătoristă şi poporanistă tot la oraş era citită, şi câtuşi de puţin de iobagul de la coarnele plugului care habar n-avea de osteneala şi amorul literar al „esteţilor" sămănătorişti şi poporanişti. N-a lipsit mult ca înşişi scriitorii să apară pe străzi în cuşmă şi iţari...[7]

Eroarea are două obârşii; o milă (de esenţa rusească) pentru bietul ţăran şi ideea lui Taine, că opera de artă se explică şi caracterizează prin mediu.

Când un romancier sau nuvelist descrie împrejurări, peisaje şi figuri din mediul său, înseamnă că a luat materialul cel mai la îndemână, şi câtuşi de puţin că valoarea estetică a operei sale stă în chiar acest material, oricât de veridic şi de bogat. Când un critic (dl. G. I. Ibrăileanu) regretă că pătura noastră cultă nu e reprezentată în literatură sau că Bolintineanu şi Alecsandri sunt valoroşi mai cu seamă prin consemnarea epocii şi mediului lor, el e sociolog şi nu critic literar, căci pune accentul pe documentul sociologic iar nu pe numărul caratelor aurului estetic.

Faptul că scriitorul nu poate scăpa de influenţa mediului – deci a clasei din care face parte – cum nu poate scăpa de legea gravitaţiei, n-are a face cu esenţa operei de artă, a cărei menire nu e să fie o monografie ca poveste a stărilor sociale. Toţi

[7] Ţăranul fiind văzut cu aceeaşi intenţionată simpatie, nu e de mirare că această literatură care a bântuit între 1908-1926, deşi scrisă de mulţi autori, pare a unuia singur.

scriitorii aceleiaşi clase sociale sunt, în privinţa materialului ce li se oferă, identici; scriitorii aceleiaşi clase sociale trăiesc însă prin ceea ce-i deosebeşte, nu prin ceea ce le este comun.

De altfel chiar valoarea sociologică a unor atari monografii, construite în pilde, ca pentru copil, e îndoielnică. Nu credem că tragediile lui Racine sau romanele lui Balzac să ofere istoricului sau sociologului, material ştiinţific mai de preţ decât memoriile, arhivele şi statisticile departamentale.

Nu trebuie să uităm apoi că o bună parte din scriitori au fost mai totdeauna în conflict cu „realităţile" clasei lor. Aceşti „dezechilibraţi", „neadaptaţi", au creat opere originale tocmai prin opunere faţă de realitatea înconjurătoare[8].

Dacă mai adăugăm şi faptul că mulţi scriitori dintr-o anumită clasă sunt aplecaţi să facă operă de artă din materialul oferit de viaţa altor clase, că poezia lirică, în ce are ea mai subtil şi mai de preţ nu ţine de „realităţile" clasei sociale, şi dacă ne mai amintim că buni descriitori de medii sociale pot fi şi scriitori lipsiţi de talent şi de originalitate – vom trage încheierea că principiul artistului reprezentant al unei clase sociale – din naştere sau obligaţie morală – este o mare eroare şi una din numeroasele confuzii din care trebuie să eliberăm valoarea estetică.

---

[8] Literatura idealistă, fadă şi cvintezenţiată a acelor „cours d'amour" din evul mediu, e lectura unor generaţii brutale şi de care au întradevăr nevoie. Crizele politice şi militare ale Revoluţiei Franceze se desfăşoară în mijlocul pastoralelor poetice, muzicale, plastice, iar pacea burgheză de sub Louis-Philippe, e plină de crizele artistice ale romantismului zvăpăiat. A treia Republică, deşi prin toate instituţiile ei cea mai profund laică din toate stările Franţei, va fi caracterizată în istorie printr-o literatură neocatolică foarte militantă, prin înfiinţarea primelor „saloane religioase" şi „ateliere de artă sfântă" şi printr-o adevărată molimă de conversiuni în mediile artistice. Democratică, ba adesea demagogică, în aceeaşi Republică au succes operele ermetice şi rafinate ale simboliştilor, decadenţilor, debussiştilor, cubiştilor, viitoriştilor, supra-realiştilor: contrariul artei populare!..., Charles Lalo, *Estétique*, p. 80.

Ca şi adevărul istoric, adevărul sociologic poate fi deci uneori conexat, dar nu poate fi în nici un caz asimilat cu adevărul estetic.

e) Artistul „reprezentant al neamului său"

S-a băgat însă foarte curând de seamă că teoria mediului – după care artistul n-ar fi decât intermediarul vorbăreț al realității înconjurătoare, artist cu atât mai mare cu cât copiază mai aidoma, – e neîndestulător.

Artistul are şi el o personalitate care – chiar când e creată de mediu – alterează realitatea uneori în chip foarte artistic. Apoi unele invenții, precum cinematograful, gramofonul, fotografia, radiofonia tind să copieze şi să redea realitatea, realitatea unui mediu cu mijloace mult mai perfecționate decât ale bietului scriitor. Şi pentru că unii critici au fost ursiți să fugă toată viața lor de valoarea estetică, singura care le-ar fi justificat existența, au iscodit o altă realitate mai profundă decât a mediului: „caracterul specific național". Acest „caracter specific" s-ar fi găsind topit în toate priveliştile patriei, fizice şi sociale, şi apoi prin nenumărate generații s-a cristalizat în forțele sufleteşti ale scriitorilor. De aici purcede şi predilecția – în România – pentru literatura țărănească şi scriitorul de la țară: „Spiritul românesc, considerarea lumii şi reacția față cu lumea fiind mai nepervertit mai curat la poporul românesc de la țară, numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din țărănime şi n-au rupt legăturile morale cu ea sau care, dacă nu fac parte din țărănime şi-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat şi românesc al sufletului popular[9].

„Caracterul specific național" – valoare etnică – a fost astfel confundat cu valoarea estetică.

[9] „Viața românească", an I, p. 136.

Cu acest „spirit specific național" s-a încercat falsificarea întregii noastre culturi, căutând a se face o cernere a priori și între elementele culturale ale Apusului, de care am fost și suntem încă influențați. Scriitorii noștri care au depășit prin cultura și gustul lor pe apărătorii „spiritului specific național", au fost declarați „vânduți intereselor cosmopolite", „pervertitori ai sufletului național" și „turburători ai curentului culturii naționale". Și nici nu se băga de seamă – deși criticii cu „specificul național" erau înecați în sociologie până-n gât – că spiritul poporan recomandat ca singurul spirit eminamente artistic, era în țara noastră spiritul unei clase (țărănimea) sortită de istorie să fie sacrificată în beneficiul claselor urbane, deși, se pare, mai puțin curate etnicește.

Dar cum prea era mare numărul scriitorilor naționali care-și luau materialul din țări și de la popoare străine, și prea adesea scriitori mari se vădeau de altă origine decât neamul în limba căruia creau (grecul Moréas și semi-semitul Proust în literatura franceză, evreul Heine în literatura germană, polonezul Joseph Conrad în literatura engleză etc.) s-a întocmit această, nouă lege: „Un scriitor poate să-și ia subiectul nu numai din viața oricărei categorii sociale naționale, dar și din viața unui popor străin și scriitorul va rămâne român și reprezentant al spiritului specific național, dacă în scrisul său se va vedea chipul de a gândi și de a simți specific național"[10].

Confuzia dintre valori reiese la iveală din această simplă întrebare: Dar dacă nu „se va vedea chipul de a gândi și de a simți specific național?".

Evident, scriitorul nu va mai fi reprezentantul „spiritului specific național!..." Va fi el însă mai puțin creator de valori estetice?

Și se poate oare susține cu seriozitate că toți artiștii unui neam, din toate provinciile și dea lungul tuturor veacurilor sunt doar fețele diferite ale aceluiași „caracter specific?" Nu s-ar

---

[10] „Viața românească", an XVI, p. 12.

putea susţine această afirmaţie nici măcar pentru toţi scriitorii, cam din aceeaşi vreme şi din aceiaşi ţară.

(Adevărate antinomii estetice constituie astfel Dostoievski – Turgheniev în literatura rusă, Hugo – Baudelaire în literatura franceză, Schiller – Goethe în literatura germană, Petrarca – Boccaccio în literatura italiană, Caragiale – Eminescu în literatura română).

Fără îndoială, au şi caractere comune; dar aceste caractere comune, „specific naţionale” – le găsim adesea ba şi în mai mare măsură la toţi scriitorii mediocri contemporani[11].

Prin „caracter specific naţional”, adevăratul creator de artă se anulează în ceilalţi creatori de artă. Ca toate celelalte valori moral-sociale, valoarea etnică se întemeiază pe o comunitate de însuşiri, pe când valoarea estetică pe o diferenţiere de însuşiri. Între etnic şi estetic este astfel o incompatibilitate de esenţă. Nu ceea ce, la talent egal, e comun scriitorilor Dostoievski, Tolstoi, Andreev, Turgheniev, Gorki, ci din potrivă ceea ce îi diferenţiază are puterea să-i definească lumii. Primul semn al marelui creator este diferenţierea de tot ce s-a creat până la el, şi ceea ce-l diferenţiază constituie elementul prin care devine valoare universală.

Vom mai observa că niciodată artistul care s-a pus conştient şi voluntar în slujba cine ştie cărui „caracter specific” recomandat de critici ca fiind foarte „naţional”, n-a izbutit să creeze vreo operă de artă care sa facă într-adevăr cinste neamului său[12].

---

[11] La noi operele d-lor Lungianu şi Ciocârlan au acelaşi „caracter specific”, ca şi operele d-lui M. Sadoveanu.

[12] Ni se pare că dl. E. Lovinescu a dat de curând forma cea mai lapidară acestei probleme: „O categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică: cântecul din fluier sau înjurătura naţională pot fi specifice fără a deveni şi valori estetice; cât timp specificul (etnic) nu e un principiu de valorificare estetică, el nu rămâne decât în funcţia sa psihologică; cât timp nu pot zice: „e frumos pentru că e românesc” a mai vorbi de „specific” în critica literară

Marile creații artistice n-au urmărit astfel de scopuri etnice. Vin ei apoi – să fim liniştiţi – profesorii şi oratorii care pun mâna pe opera de artă şi o declară „specifică", creând, e drept, uneori un suflet colectiv acolo unde nu fusese nimic[13].

Forma societăţilor omeneşti având azi un caracter mai mult de celulă naţională, vădit în formele de producţie economică şi de ocrotire a producţiei – prin armată şi vamă – e firesc să se caute şi să se susţină existenţa unui caracter specific naţional unitar între graniţe, bine păzite, ceva impalpabil dar puternic şi existent ca duhul lui Dumnezeu.

Era deci, într-un fel justificată atitudinea criticilor noştri literari care credeau, înainte de unirea tuturor românilor când jumătate din teritoriul locuit de români era sub stăpânire duşmană, că opera de artă are menirea să evidenţieze „caracterul specific naţional". Dar azi, când poporul român e aproape tot între hotarele statului său naţional, această erezie care a făcut atâtea victime în biata noastră literatură, devine dea dreptul o faptă anti-naţională şi anti-patriotică. Trebuie, în sfârşit, să judecăm opera de artă după criterii estetice şi să facem pe artist să-şi dea seama de acest lucru: că opera de artă slujeşte într-adevăr neamul în sânul căruia a apărut, numai atunci când e pură valoare estetică între valorile estetice ale lumii.

„Caracterul specific naţional" când va fi în pericol – să-l lăsăm în grija artileriei.

E o armă eficace.

înseamnă a nu face disociaţiile necesare între categorii diverse", E. Lovinescu, *Poporanismul anacronic* în „Sburătorul" din Aprilie 1926.

[13] Dl. O Goga, bunăoară, a declarat că I. L. Caragiale, artistul atât de original al literaturii noastre, e „geniul cel mai reprezentativ al neamului românesc", „Mişcarea literară", Noiembrie 1925.

f) Artistul reprezentat al idealurilor omenirii

Idealul religios (catolic sau ortodox) şi idealul umanitarist (socialist sau numai pacifist) au alterat în vremea noastră în bună măsură preţuirea valorilor estetice. Nu s-a băgat de seamă că însuşi poetul creştin sau umanitarist, când lăsa deoparte condeiul de propagandă şi scria cu pană de diamant pur, nu putea scăpa de ispita de a face bună parte şi ideilor anti-creştine sau anti-umanitariste.

Cititorul din cele scrise până aci, nu mai are nevoie de alte lămuriri pentru a-şi da seama de erezia artei şi artistului în slujba „idealurilor omenirii".

Vom adăuga numai că mari opere literare catolice, ortodoxe sau umanitariste s-ar putea crea, precum s-au şi creat; acest fapt nu trebuie să ne inducă în greşeala de a căuta în ele şi a le preţui după valoarea în sine a valorilor catolice, ortodoxe sau umanitariste, ce le-ar putea cuprinde. Din acest punct de vedere, tratatele respective ştiinţifice – catolice, ortodoxe sau umanitariste – sunt mult mai valoroase.

g) Artistul „reprezentant al ritmului vremii"

A apărut de curând în tânăra filosofie românească, o idee – susţinută de dl. Lucian Blaga – plină de seducţie. Artistul, în orice ţară s-ar ivi, ar fi un material maleabil care ia pururea şi în chip fatal forma spiritului vremii lui. Acest spirit apare nu se ştie de unde – fenomen originar din sânul lui Dumnezeu – şi se întipăreşte caracteristic pe feţele variate ale veacului[14].

---

[14] Lucian Blaga, *Feţele unui veac*, Arad, Biblioteca „Sămănătorul", şi *Fenomenul originar*, Bucureşti, Colecţia Vremei.

Ne îmbrăcăm atunci la fel, simțim aceleaşi simțăminte şi gândim aceleaşi idei, preferăm aceleaşi dansuri, aceleaşi băuturi şi aceleaşi arome, chiar figurile noastre dobândesc un aer al epocii. Artistul are prilejul de a presimți, de a fi precursorul „ritmului vremii", care se anunță şi de a-l realiza apoi în opere de artă.

D. Lucian Blaga a găsit astfel elementele ritmului romantic, naturalist, impresionist simbolist, expresionist, nu numai în literatură, muzică, pictură dar şi în ştiințele exacte.

Ce alt ar avea de făcut adevăratul artist – dacă ar lua acest adevăr ca normativ – de cât să înțeleagă „ritmul vremii", să i se supună şi atâta tot?

În artă această concepție dacă nu păcătuieşte împotriva aparențelor istorice – au existat într-adevăr şcoli artistice – păcătuieşte însă împotriva spiritului estetic, pe care-l denaturează cu un aliajul de natură filosofică.

Ca şi ereziile precedente, „ritmul vremii" pune accentul pe şcoala literară – deci pe însuşiri comune – nu pe însuşirile care diferențiază adică mențin şi dau valoare artiştilor originali ai unei şcoli. Romantici, bunăoară, au fost şi Hugo şi Baudelaire şi Lamartine şl Vigny.

Cercetătorul „ritmului vremii" îi îneacă pe toți în acelaşi val, îi coace pe toți în acelaşi cuptor filosofic. Din acest punct de vedere, nici n-ar fi fost nevoie să apară patru, ci numai unul, îndestulător pentru a ilustra „ritmul" romantic. Dar au apărut patru – şi foarte deosebiți; patru romantici numai în literatura franceză, dar care pot fi punctul de plecare a patru noi „ritmuri"! Să fie oare Dumnezeu atât de simplu încât să creeze fără necesitate atâția romantici, când orice filosof îi poate dovedi cu „ritmul vremei" că era de ajuns să creeze unul singur?...

Scriitorii aceleiaşi vremi, chiar dintre cei mai mari, nu țin totdeauna de „ritmul vremii" lor; sunt în întârziere sau îl depăşesc, uneori cu două-trei „ritmuri". Cele mai bune romane naturaliste din literatura franceză n-au apărut în timpul naturalismului, ci la începuturile simbolismului; iar Stendhal

care scria în prin romantism a şi precizat că el ţine de generaţia de la 1880 – cifră indicată profetic.

Concepţia „ritmului vremii" are însă un merit: dă de la început pe faţă pricina caducităţii şi morţii operelor de artă, socotite de atâta vreme, nu ştim de ce, „nemuritoare". Când pier popoare, când se spulberă ţări, continente şi poate constelaţii, profesorii de literatură vor neapărat ca operele de artă să fie „nemuritoare". Valul vremii celei noi care se ridică, a îngropat prin însăşi înălţarea sa în zarea vieţii, creaţiile „ritmului" de ere.

Adevărul e că, admiţând pieirea operelor de artă ca izvoare ale emoţiei estetice – cum piere tot ce a fost viu – concepţia „ritmului vremii" implică o pieire oarecum ritmică, deci subită, ceea ce e inexact. Nu toate operele de artă ale „ritmurilor" apuse şi-au sleit izvoarele dătătoare de emoţie estetică.

Vom vedea mai departe că altfel pier operele de artă.

h) Arta „o formă a cunoaşterii?"

Pornind de pe un domeniu, nu fals şi străin – teoria cunoaşterii, foarte valoroasă în metafizică şi filosofie – Benedetto Croce[15] ne dă pildă instructivă cum s-ar putea scrie din planeta Marte, un tratat de geografie a planetei Pământ, ajutat doar de luneta fină a unui deosebit simţ critic. N-am mai îndrăzni să dăm niciunui geograf, oricât de bine înzestrat sfatul să purceadă la astfel de virtuozităţi. Ca s-o cercetăm bine şi sigur, planeta Esteticii, are nevoie de cercetători care să trăiască multă vreme, dacă nu toată viaţa, pe propriul ei teren, în propria ei atmosferă.

Nu vom arăta aici toate erorile pe care Benedetto Croce le-a evitat tocmai când ar fi trebuit, dus de simţul filosofic, să cadă

---

[15] Benedetto Croce, *Esthétique, comme science de l'expression et linguistique générale*, trad. par Henry Bigot, Paris, 1904.

în ele ca în gropile de lup; nu ne vom ocupa nici de confuzia voită pe care o face între artă şi expresie, ca şi cum expresia ar fi altceva decât un mijloc – precum picioarele nu sunt chiar mersul, ci mijlocul de a merge – iar formulele algebrice fără a fi opere de artă n-ar fi expresii tot atât de perfecte ca şi un vers de Baudelaire sau un motiv de Wagner. (Confuzia e mai gravă în urmările ei, căci tinde a identifica legile expresiei literare cu legile lingviste, ceea ce duce de-a dreptul şi la identitatea dintre arta construcţiei pianelor şi arta pianistului, dintre arta fabricării culorilor şi arta pictorului).

Să ne oprim la miez şi să băgăm de seamă faptul original că esteticianul italian îşi începe tratatul său de estetică – ştiinţă al cărei obiect e fenomenul estetic – cu această frază care ţine de domeniul teoriilor cunoştinţei:

„Cunoştinţa omenească are două forme: ea e sau cunoştinţă intuitivă sau cunoştinţă logică; cunoştinţă prin imaginaţie sau cunoştinţă prin inteligenţă” etc.[16]

Arta ar fi cunoştinţa intuitivă, iar ştiinţa cunoştinţa logică a lumii[17].

Cât de lesne, cât de perfect cât de amănunţit se poate face critica ideii lui Croce! Prea bine se ştie că arta nu exclude o cunoştinţă logică a lumii ci o implică şi o utilizează în ce are ea mai înalt, iar ştiinţa a recurs totdeauna la intuiţie, uneori în matematici.

Să reţinem doar următoarele nedumeriri din chiar textul esteticianului italian:

„Orice operă de ştiinţă este în acelaşi timp operă de artă”[18].

De unde urmează de-a dreptul că nu forma cunoaşterii este hotărâtoare totdeauna în producţia fenomenului estetic!

Sau:

„Formele pure şi fundamentale ale cunoştinţei sunt în număr de două: *Intuiţia* şi *Conceptul*; *Arta* şi *Ştiinţa* sau

---

[16] *Op. cit.*, p. 1.
[17] *Op. cit.*, p. 13.
[18] *Op. cit.*, p. 26.

Filosofia. Toate celelalte (istorie, ştiinţe naturale, matematici) sunt forme secundare şi mixte[19].

Mixte, adică utilizează şi intuiţia şi conceptul, dar intuiţia apare în clipele decisive în evoluţia acestor forme secundare: istoria, ştiinţele naturale, matematicile – care laolaltă sunt însăşi Ştiinţa (cu S mare)!

Şi ajungem astfel la viciul fundamental al concepţiei artei ca „formă a cunoaşterii", pe care însuşi Croce – cu simţ fin al nuanţelor între valori – o formulează de minune:

„Limitele care separă expresiile şi intuiţiile numite artă de cele care vulgar se numesc ne-artă, sunt empirice: e cu neputinţă să le definim. O epigramă ţine de artă: de ce nu şi un simplu cuvânt? O nuvelă ţine de artă: de ce nu şi o însemnare în ziar? Un peisaj ţine de artă: de ce nu şi o schiţă topografică?

De ce nu?...

E de la sine înţeles că cititorul când s-a hotărât a cerceta vasta lucrare a lui Benedetto Croce asupra *Esteticii*, socotea că autorul avea să-i dea răspunsul tocmai la acest: de ce nu? pe care şi-l pune la fiecare pas în viaţă. Şi dacă nici estetica pornită tocmai de la distincţia dintre cele două forme ale cunoaşterii, intuiţia şi conceptul, nu poate face deosebirea dintre artă şi ne-artă, dintre o epigramă şi o înjurătură, dintre o nuvelă şi o cronică, dintr-un peisaj şi o schiţă – topografică atunci avem tot dreptul să căutăm estetica şi în sociologie şi în psihologie şi în morală şi în planetele cerului – numai în inteligenţa omenească, nu.

---

[19] *Op. cit.*, p. 32.

CE ESTE FENOMENUL ESTETIC?

S-au scris pagini nenumărate şi se rostesc discursuri fără sfârşit, se țin prelegeri publice, se tipăresc opuri şi eseuri asupra fenomenului estetic, fără a se fi făcut totdeauna disocierea riguroasă a elementelor care constituie acest fenomen. Toți autorii şi toți cititorii sunt de părere că ştiu ce-i acela fenomen estetic şi toată greutatea ar fi stând numai – un fel de obstacol scolastic în a găsi cea mai bună formulă verbală. Formule verbale s-au dat nenumărate de când estetica a intrat ca un capitol de sine stătător, deşi nu totdeauna bine delimitat, în sistemele filosofice. Formula lui Kant – cea mai uluitoare – că „arta e o finalitate fără scop”, a dat naştere la numeroase scopuri, cu menirea de a constitui originalitatea diferiților esteți filosofanți s-au filosofi estetizanți, începând cu teoria mediului şi sfârşind – în clipa când scriem aceste rânduri – cu teoria „refulării psihice” a doctorului Freud, care vrea să explice la fel şi visele şi opera de artă.

Silințele noastre s-au îndreptat mai cu seamă, precum s-a văzut în paginile precedente, spre această țintă modestă: să desfăşurăm fenomenul estetic de toate învelişurile străine, chiar când aceste învelişuri, în alte domenii, sunt socotite de mare valoare[I].

Am ajuns astfel în fața fenomenului estetic pur, şi mărturisim cu umilință că am făcut o mare pauză. Nu voim să spunem că n-am fi putut găsi şi noi numaidecât o formulă care să intre în numeroasa familie a formulelor kantiane. Şovăirea noastră îndelungată se datorează tocmai încăpățânării de a nu voi să facem parte din şirul doctorilor filosofici[II].

Ştim că estetica este ştiința fenomenului estetic.

Dar ce este fenomenul estetic?...

Neputând da o definiție scurtă şi cuprinzătoare a fenomenului estetic, cu melancolie am cercetat alte ramuri ale

ştiinţei, mai fericite şi mai dezvoltate decât estetica, din dorinţa de a găsi în sfârşit formule şi siguranţe, fie şi în domenii ştiinţifice străine preferinţelor noastre. Şi am băgat de seamă că nici alte ştiinţe n-au izbutit până azi să dea o definiţie precisă fenomenului specific lor. Ce este lumina? Efectele ei le cunoaştem şi le verificăm cu toţii. Ca şi noi în paginile precedente, unde am arătat ce nu este fenomenul estetic, prin negaţie s-a ajuns la singura definiţie valabilă, care însă umileşte fizica: lumina este ceva care nu este întuneric. Ce este electricitatea? Aceiaşi definiţie inexistentă, sau existentă prin afirmarea negaţiei ei. Ce este fenomenul biologic? etc.

Aşadar, fenomenul estetic nu este mai năpăstuit decât celelalte fenomene, cărora ştiinţa nu le-a găsit formula şi uneori nici cauzalitatea. În această împrejurare – împrejurare fericită, căci îngăduie să continuăm lucrarea noastră – de ce n-am purcede la fel cu toate celelalte ramuri ale ştiinţei? Renunţând deocamdată la orice definiţie, să ne mulţumim cu analiza elementelor constitutive ale fenomenului estetic.

Putem afirma – şi fără nici un pericol – că fenomenul estetic, în cauzele şi efectele lui, ţine de aceste trei elemente constitutive: artistul care creează opera de artă, opera de artă creată de artist şi spectatorul care se bucură de priveliştea operei de artă. E drept că fenomenul estetic înglobează aceste trei elemente într-o unitate superioară, dar toate discordiile şi urile pe viaţă între doctorii artelor, provin din faptul că sistemele lor sunt construite numai pe unul din cele trei elemente constitutive ale fenomenului estetic, din care ar purcede celelalte două, ca gemenii din mamă[III].

Adevărul e că dacă în fiecare din cele trei elemente constitutive se află o parte din esenţa fenomenului estetic, funcţia şi destinul acestor trei elemente sunt atât de diferite, uneori atât de contradictorii încât siliţi suntem să le tratăm în parte, independent cu totul unul de celălalt, chiar cu riscul de a fi acuzaţi de pedantism.

1) Artistul

a) Originile psihologice ale creației artistice

Cea dintâi întrebare care ne vine în minte apropiindu-ne de artist – şi aici ne vom ocupa îndeosebi de artistul cuvântului, de scriitor – e următoarea: de ce scrie?

Să înlăturăm răspunsul cinic al unor scriitori care țin să pară mai practici decât sunt în realitate: că scriu pentru bani. Scrisul literar nu e totdeauna o meserie bănoasă, iar o seamă de scriitori ar fi gata să mai dea bani din punga lor, pentru a fi socotiți scriitori. Nici gloria legată de această nobilă îndeletnicire nu poate fi socotită provocatoare de opere literare. În multe țări – cu deosebire în cele eminamente agricole – arta literară e dezonorantă şi declasează pe individ.

E un mijloc de a găsi adevăratele pricini ale scrisului literar: cercetând pe scriitorii din imediata noastră apropiere. Cum s-ar putea însă lesne să ne înşelăm asupra ierarhiei cauzelor, singurul mijloc ştiințific, deşi poate lipsit de modestie, e să cercetăm cauzele care au făcut pe autorul acestor rânduri – versificator, nuvelist, romancier şi autor dramatic din cea mai fragedă tinerețe – să se exerseze în arta literară.

Cele dintâi versuri le-a scris din necesitate. Fiind silit să figureze în albumul unei tovarăşe de jocuri şi nesimțindu-se în stare să creeze fie şi o singură împerechere de rime, a scris şi subscris în album o poezie de M. Eminescu. A doua pricină e în spiritul de imitație al literaturii rurale din vremea curentului sămănătorist, care pătrunsese în toate şcolile.

A treia pricină o găsim într-o mare bucurie, în împrejurări meschine. Arta literară – o lungă poemă erotică – avusese menirea să pună în împrejurări mai nobile aceeaşi bucurie, ridicată de imaginație la extaz.

A patra pricină a fost un mare necaz. Arta literară – un roman – avusese menirea să fie o crudă răzbunare. (Primul efect al făuririi acestui instrument de tortură a fost însă... potolirea necazului).

A cincea pricină a fost un puternic impuls propagandistic de natură politico-socială. (După terminarea scrierii sale literare, autorul a băgat de seamă că materialul politico-social e tocmai ceea ce constituie slăbiciunea acelei opere).

A şasea pricină am găsit-o, în sfârşit, într-o mare goliciune sufletească, prilejuită de o vacanță silită, când, din disperare autorul a imaginat o operă literară plină de nebănuite experiențe trupeşti şi sufleteşti.

Din cele şase pricini enumerate, provocatoare de opere literare, valabile sunt numai ultimele patru care, privite de la oarecare înălțime, pot fi reduse la una singură: cheltuirea unui curent de energie – prisos al vieții – prin arta cuvintelor.

De aici vom trage două încheieri.

Întâia: Artistul e un element de lux. El apare numai datorită unui plus de forță vitală, sau a unui plus de multe ori preluat din forțele necesare funcțiilor vieții. Astfel că acele „degenerări" denunțate de medici şi care sperie pe cei slabi de înger, sunt înseşi eforturile naturii care dintr-un material în cantitate precisă, vrea să creeze o calitate originală. Artistul prin condițiile artei lui e silit nu numai să ducă uneori o viață prea puțin „igienică" sau „normală", dar prin uzul „exagerat" al unor anumite funcții şi organe să devină un maniac şi să se stingă, pradă unor maladii fără nume. „Armonia" vieții marilor creatori este numai o legendă pedagogică. Natura a stricat şi strică totdeauna aşa numitele „armonii", ori de câte ori purcede să creeze o calitate nouă.

A doua încheiere – lăturalnică oarecum – e că societatea până azi oferind numai unui infim număr de indivizi condițiile minime de siguranță şi cultură ca plusul de energie să se cheltuiască în creații artistice, omenirea nu şi-a dat încă toată măsura originalității ei creatoare. Pildele strălucite pe care ni le

oferă vechile civilizaţii ale continentelor, departe de a infirma această credinţă, o sprijină.

Artiştii care, din diferite pricini, nu cred sau nu doresc o grabnică eliberare a tuturor oamenilor din ocna mizeriei sunt de partea întunericului şi a morţii, sunt duşmăni ai marilor lor fraţi din viitor.

b) Cele două atitudini. Expresia estetică

Am văzut cauzele psihologice ale creaţiei artistice. Care sunt atitudinile artistului în faţa lumii? Artistul nu poate avea decât două atitudini fundamentale: lirică sau epică, romantică sau clasică, subiectivă sau obiectivă.

Nimic nu îndreptăţeşte o supremaţie a uneia din cele două atitudini – care e în fond una singură, întrucât chiar în restul lumii artistul nu se poate vedea decât pe sine, iar în opera de artă nu se poate reda decât pe sine. În ultimul veac cel puţin, istoria literară ne arată o alternare ritmică strictă, sub formă de şcoli literare, a celor două atitudini.[20]

Scriitorul care se descrie pe sine – sentimentele şi preferinţele sale – sau care descriind lumea din afară o deformează după gustul sau intenţiile lui artistice, se supune de-a dreptul marelui imperativ al naturii care a creat pe individ fără asemănare cu vecinul său, şi în acelaşi timp marelui imperativ al artei, care nu îngăduie similitudini de creaţie.

În chipul acesta scriitorul este şi materialul brut, din adâncul căruia scoate elementele socotite de el ca fiind specifice şi deci cu drept de viaţă proprie, ferite de pericolul morţii prin identitate; şi creatorul artistic, cel care dă farmecul autenticităţii.

Scriitorul de această categorie e ameninţat însă de două pericole (mai amănunţit discutate în partea întâi a lucrării de faţă):

---

[20] Romantism – naturalism, simbolism – neoclasicism, suprarealism – ...

Primul pericol îl constituie propria-i psihologie, pe care artistul o satisface prin crearea operelor de artă. Dacă această psihologie pusă în stare de fierbere printr-o excitaţie sau depresiune, poate constitui un punct de plecare, precum văzurăm în „originile psihologice ale creaţiei artistice", ea nu poate constitui însăşi valoarea estetică, decât în măsura în care artistul a înţeles să invertească elementele psihologiei sale în elemente estetice: în primul plan să domine jocul original al facultăţilor psihologice, cu această calitate de joc (adică fără vreun scop practic) şi cu farmecul autenticităţii artistului (spre deosebire de jocurile psihologice originale posibile ale indivizilor lipsiţi de talent, adică de darul de a îmbiba creaţiile lor cu farmecul autenticităţii artistice).

Al doilea pericol îl constituie ideologia filosofico-politică a scriitorului. În literatura română acest pericol a fost dezbătut de mulţi autori, şi a fost sâmburele faimoaselor discuţii ale „artei pentru artă" şi „artă cu tendinţă".

Trebuie să recunoaştem că până-n veacul nostru nu s-au ivit mulţi scriitori care să fi prelucrat materialul lor ideologic sau politic în vederea unor creaţii artistice, numai de dragul jocului cu farmec al individualităţii lor. Fenomenul estetic n-a fost totdeauna preţuit în starea lui pură şi nici educaţia estetică nu s-a făcut – din pricina nenumăratelor pericole ce decurg pentru viaţa socială – până azi în chip mulţumitor, necum integral.

Şi nici nu ştim – când originile operei de artă sunt de natură psihologică – dacă e cu putinţă totdeauna ca scriitorul să se ridice deasupra propriilor credinţe şi dureri, ca deasupra unui peisaj străin şi cu acest material care-i frământă măruntaiele şi îi aprinde imaginaţia, să facă doar un joc fermecat, să-şi transforme întreaga lui fiinţă în valoare estetică, pentru plăceri rămase până azi ale unei infime aristocraţii... Prin nimic – nici prin educaţia părintească, nici prin educaţia de stat – artistul din timpuri (şi cine ştie câte veacuri de-aci înainte!) n-a mers cu perfecţia estetică atât de departe încât să înţeleagă şi să vrea ca începând de la el şi sfârşind cu restul lumii, tot universul – cu

jocul plin de farmec al unităților originale, al raporturilor pururi schimbătoare între înfățișările niciodată aceleași ale lumii – să fie preschimbat în poezie. Cine să creadă că în fluviul uniform al timpului terestru, continentele trăiesc în același timp în veacuri diferite, în același continent țările, în aceeași țară orașele, în același oraș oamenii care preumblându-se pe străzi și surâzându-și, își arată dinții de la distanțe seculare, și în câte o criză, milenare?... Cine să admită că natura însăși nu face decât să se joace, plină de farmec, prin tot ceea ce vedem și nu vedem, în constelații, în continente, în flori și faune, prin neîntrerupta destrămare a lucrurilor, dintr-o veche destrămare care părea sfârșit de ev, dar care e totuși în altă direcție și cu alte dimensiuni, un început de leat în pururi ineditul timpului?...

Poate că îngrozit, scriitorul nici n-ar mai scrie, mâna i-ar amorți când izvorul credinței n-ar trece de-a dreptul în opera de artă; a fost crescut să nu-și dea seama că această creație de artă este numai o imensă farsă, că el este într-un fel doar un actor, trecând printre lucruri, peisagii, oameni și idei ca prin decoruri și că totul, împreună cu el, joacă fermecat în teatrul instabil al lumii...

De aceea să nu lărgim și să nu adâncim prea mult clipa estetică prin care scriitorul ar vedea universul cel nou. Pentru înțelegerea acestui univers n-ar îi îndestulătoare eliberarea scriitorului, pe care adesea plin de râvnă o încearcă el însuși, ci crearea unei alte ființe pentru o altă realitate.

A doua atitudine fundamentală este atitudinea obiectivă în elaborarea elementelor pe care le procură scriitorului propria sa psihologie sau lumea exterioară (natura și viața socială).

S-ar părea că această a doua atitudine stârpește definitiv principiul personalității artistice care stă la temelia lucrării de față.

Să recunoaștem deocamdată că nu numai omului îi e dat graiul; că acest fenomen al expresei n-a fost o excepție ivită brusc pe o treaptă biologică oarecare în evoluția globului nostru. Nu prea mult greșim dacă acceptăm să credem că toate înfățișările naturii își au expresia lor în chiar aceste înfățișări, iar

omul, animal care grăieşte, se bucură doar de o modalitate articulată a unui fenomen universal.

Peisajul spune totdeauna ceva pe care prin intuiţie îl simţim perfect limpede şi unele peisaje rostesc ceva caracterizat afectiv atât de puternic, încât oamenii cei mai puţini educaţi esteticeşte, îşi dau numaidecât seama. Fără deosebire de cultură sau clasă socială, oamenii recunosc cu toţii unele discursuri speciale ale peisajului, declarate „frumuseţi ale naturii": un apus de soare pe mare, munţi acoperiţi de nori etc.

(Redus la proporţii de miniatură – bunăoară: fotografia mică a unui lanţ de munţi în soare, sau, pe uliţă, scurgerea unui pârâiaş cu multiple ramificaţii dintr-un troian de zăpadă – peisagiul spune acelaşi lucru, în cazul nostru: îndrăzneala cosmică a munţilor, nostalgia lâncedă a unor lagune etc.).

Afirmaţia lui Amiel: „Le paysage c'est un état d-âme", e numai declaraţia perfectă a unui suflet liric. Peisagiul are propria lui „stare de suflet", pe care o rosteşte cu propria sa înfăţişare.

Priveliştile sociale (urbane, rurale) îşi au şi ele expresia lor – şi sunt gânditori care au încercat să descopere o corespondenţă tainică între peisagiul fizic şi sufletul diferitelor civilizaţii.

Pe aceste fenomene se bizuiesc în literatura noastră acei critici de artă zişi „tradiţionalişti", care urmăresc şi cer scriitorilor o copie credincioasă a peisagiului natal şi social. Asemenea critici nu sunt în afară de sfera artei, dar se găsesc în situaţia astronomilor dinaintea lui Galileo şi Copernic; ei cred dârz că soarele estetic se învârteşte în jurul peisajului natal, iar peisagiul natal e centrul întregii lumi artistice!

Această a doua atitudine, care-şi zice obiectivă pentru că nu face decât să transcrie expresia peisajului fizic şi social, fără intervenţia capricioasă a scriitorului, este de fapt o mare iluzie. Fără intervenţia scriitorului care dă peisajului farmecul autenticităţii, peisajul e fotografie sau cel mult cromolitografie. În faţa peisajului natal, mai mult sau mai puţin imobil, se perindă seria nesfârşită a personalităţilor artistice – ale căror creaţii nu vor trăi prin „obiectivitatea" cu care au redat peisajul

(căci s-ar anula prin identitate) ci prin farmecul autenticității, care farmec emană din originalitatea proprie fiecărui creator[IV].

O duzină de poeți „tradiționaliști” puși în fața râului Argeș vor reda acest peisaj în ce are el mai caracteristic; e cu putință ca în creațiile lor să găsim oarecare trăsături comune, dar ei fiind 12, valoarea creației lor va sta în diferențele de percepere și redare, iar farmecul literar, adică viața proprie artistică a operelor lor, în diferențele specifice ale originalității lor – de-ar fi cei 12 poeți „tradiționaliști, 12 fii ai aceluiași tată! Dacă doi din acești creatori, prin absurd – sau în virtutea criticii „tradiționaliste” – vor apărea în creațiile lor absolut identici, adică absolut „obiectivi” în fața aceluiași peisaj, unul din ei va fi eliminat sau amândoi vor constitui o singură unitate (ceea ce e tot una) în raport cu fiecare din ceilalți 11 creatori.

Benedetto Croce ne oferă imaginea perfectă a iluziei artistului „obiectiv”: Omul în fața frumuseților naturii e întocmai ca Narcis aplecat deasupra Izvorului…[21].

Dar oricare ar fi fost atitudinea artistului, el a ținut pururea seamă, dintr-un instinct care adesea a biruit propriu-i intelect – hotel pentru musafiri suspecți deși bine gătiți, veniți de pe tărâmuri streine și provocând creația artistică – de expresia estetică. Dacă celelalte materii ale operei de artă, marmura, sunetul, culoarea, mișcarea ritmică, impuneau cu tiranie exclusivă expresia estetică, materialul verbal oferea scriitorului artist numai un minereu, o gangă impură, din care trebuia să extragă metalul de preț al expresiei sale originale.

Și cum personalitatea este „ireductibilă” – iar înțelegerea ei se face printr-o corespondență tainică ale cărei lire se înmulțesc pe măsură ce veacul aduce o înmulțire a încrucișărilor trupești și sufletești dintre oameni, expresia estetică va fi tot atât de ireductibilă și, teoreticește, tot atât de personală.

Înțelegerea expresiei estetice – atunci când nu este imitație, nici șarlatanie, nici mască a unei sterilități sau banalități sufletești – se face prin aceiași tainică și inefabilă corespondență.

---

[21] Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 95.

Astfel că expresia estetică autentică îşi este suficientă; ea nu are nevoie de confirmarea nimănui altuia decât conştiinţa creatorului artist. Treptele care despart expresia estetică de expresia vulgului nu trebuiesc socotite ca tot atâtea trepte de osândă pentru scriitorul a cărui singură menire e să creeze original. În măsura în care expresia estetică îşi pierde din specificitate, devenind vulgară, destin de neînlăturat! – ea îşi pierde efectiv din forţă şi deci valoarea ei artistică. Unghiul de deschidere al expresiei estetice către public, este măsura vulgarităţii ei. Teoreticeşte, expresia estetică perfectă este un unghi perfect închis, adică un punct: conştiinţa maternă a artistului creator.

c) Artistul n-are părinţi şi n-are urmaşi

Dacă geniile literare au vârstă şi scriitorii beneficiază de evoluţia geniilor, artistul original, creatorul puternic, cu farmec nou, molipsitor, apare totdeauna prin generaţie spontană.

E drept că biografii găsesc adesea în ascendenţa marilor artişti oarecare indicii spirituale prin care ei lămuresc fenomenul geniului. Dar aceşti biografi n-ar putea explica de ce urmaşii genialului creator sunt – în afară de mari excepţii – sterili, şi de ce izbucnirea geniului într-o spiţă genealogică anumită, a avut loc într-o generaţie şi nu în alta. Se pot cita familii care au cultivat un veac-două, cu succes, pictura sau muzica, din tată în fiu; dar nu putem crede că Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, Beethoven, Wagner au fost copiii unor părinţi sau, la rândul lor, au avut copii care să le perpetueze geniul.

Fenomenul e caracteristic. Marii creatori de valori n-au părinţi şi n-au copii[22]. Aruncaţi de un hazard creator de-a lungul timpului şi spaţiului, fără vreo rânduială anume, ci par înşişi

[22] Ceea ce nu înseamnă că scriitorii sunt scutiţi de obligaţia de a fi buni fii, buni soţi şi buni părinţi. Facem această observaţie ca să nu fim rău înţeleşi de criticii morali şi sociali.

opere de artă ale naturii. Creați uneori în împrejurările cele mai nefavorabile, ei apar la întâmplare din cine știe ce exces sau deviație de viață, opere ale unui spirit iubitor de înfățișări originale.

N-au părinți; de cele mai adese ori părinții și epoca lor n-au putut să recunoască acea uluitoare mlădiță a vieții cu florile ei uriașe și spăimântătoare: au crucificat, au otrăvit, au lapidat și au ars ființa miraculoasă. N-au copii; geniile sunt uneori cu totul sterile trupește, iar alteori procreează oameni comuni, dacă nu de-a dreptul stârpituri, din cine știe ce osteneală și sleire a generației, prin ecloziunea bruscă a marelui lor soare vital.

Ceea ce nu înseamnă că scriitorii sunt scutiți de obligația de a fi buni fii, buni soți și buni părinți. Facem această observație ca să nu fim rău înțeleși de criticii morali și sociali.

Copilul care, ca și tatăl său, cultivă aceiași artă, au în acțiunea lor ceva incestuos. Geniile n-au copii nici în înțelesul urmașilor spirituali. Dacă în disciplinele științifice, unde zestrea experienței de laborator crește cu fiecare generație, în artă urmașii – în afară de meșteșug – n-au nimic de învățat de la predecesori, iar când învață într-adevăr, se anulează.

De aceea istoria literară scrisă pe națiuni, este numai istoria evoluției geniilor, sau istoria culturii generale a poporului. Și cum viața spirituală a Europei a avut totdeauna, în pofida dezbinărilor sângeroase și lungi, o serioasă unitate, istoricul literar e nevoit să facă incursiuni destul de penibile pentru simțul său patriotic, pe meleagurile națiilor celor mai antipatice. Literatura, așa cum e predată azi în școli și cum o proiectează în viitor critica pedagogică, presupune abdicarea completă de la fenomenul geniului, apariție spontană, fără legături temeinice cu părinții și societatea, forță originală singură înzestrată de Dumnezeu cu darul creației.

S-a spus adeseori, pentru justificarea istoriilor literare, că geniul nu este decât o culme a sufletului popular, precum muntele este o culme a țării văzută geografic. Dar precum constituția geologică a muntelui românesc, bunăoară, e cu totul deosebită de

constituţia geologică a dealului sau şesului românesc – ba uneori constituţia muntelui românesc este aidoma cu a munţilor Anzi din America de Nord – tot astfel geniul literar românesc, spre pildă, M. Eminescu, e diferit prin constituţia sa sufletească şi prin farmecul său specific, de sufletul popular românesc (aşa cum reiese din cântecele poporane, dacă ar putea fi reduse la o oarecare unitate). Numai o înaintată nesimţire literară ar putea afirma că „Melancolia" sau „Luceafărul" purced şi au vreo înrudire cu cântecele bătrâneşti[23].

[23] A nu se confunda sufletul eminescian cu unele teme populare tratate de poet, sau cu unele elemente formale, poporane; poetul a imitat din lux artistic, forma poporană.

Părerea contrarie este atât de răspândita, încât consemnăm cu plăcere următoarele opinii preţioase şi prin adevărul şi prin raritatea lor, ale d-lui Paul Zarifopol: „Experienţa artistului este eminent senzuală. De aici urmează că, în general, arta e fenomen local. Aceasta nu înseamnă că un român va zugrăvi, din punct de vedere pur artistic, peisaje bretone numai decât mai prost decât peisaje române. Rezultatul artistic atârnă de gradul în care se va fi pătruns, vizual, de acele locuri. Şi nu e apriori şi absolut sigur că un român va avea mai mulţi sorţi să fie, din punct de vedere strict artistic, mai original zugrăvind peisaje străine. E foarte cu putinţă să faci dorobanţi, ţărani şi boi români după o tehnică anume şi foarte franţuzească. Şcoala olandeză nu s-a născut pentru că artişti de origine olandeză au zugrăvit ţara şi viaţa olandeză, ci pentru că împrejurări istorice au dat naştere unei activităţi artistice foarte vii care s-a aplicat original vieţii şi ţării aceleia. Altfel arta „olandeză" putea rămâne o anexă interesantă a celei italiene. Povestiri cu ţărani sau mahalagii români nu înseamnă de la sine artă românească, ele pot fi simple aplicări la nişte motive româneşti a manierii lui Maupassant, de pildă, ori a lui Gorki. Iar *Sărmanul Dionis* nu-i artă românească fiindcă e acolo vorba de vremea lui Alexandru cel Bun, ci pentru că un geniu artistic de o rară vigoare a legat original erudiţia lui poetică asupra trecutului românesc cu filosofia idealistă nemţească, şi a dat literaturii noastre o bogăţie hotărât nouă şi proprie. Eminescu nu s-a îmbătat doar ca orice semiagiamiu literar, de cuvinte vechi sau ţărăneşti, nici nu şi-ar fi putut închipui că face eveniment în literatură întrebuinţând, de pildă, verbul

Tot astfel I. L. Caragiale, celălalt geniu al literaturii române, revendicat la fel de istoria literară, n-are nimic asemănător nici cu M. Eminescu, deşi au trăit cam în acelaşi timp şi loc, nici cu sufletul poporan. Criticul literar care de dragul spiritului istoric şi etnic ar putea reduce la unitate psihologică şi estetică aceste trei valori atât de profund diferenţiate, M. Eminescu, poezia poporană românească, I. L. Caragiale[24], ar merita – ridicat la cub – premiul în dolari instituit pentru aflarea cvadraturii cercului.

N-am putea susţine că oamenii sunt atât de deosebiţi între ei, încât artiştii, oricât de mari şi de originali, să nu alcătuiască uneori familii uşor de recunoscut. Un scriitor poate fi pentru alt scriitor o adevărată dezvăluire de suflet şi lovitura biblică de toiag care desfundă izvoarele creaţiei. Scriitorii îşi recunosc fraţii de suflet, după o strofă sau numai după un titlu, în literaturile cele mai depărtate de literatura lor. Mai mult decât înrudirile de sânge, care nu pot îi controlate, care sunt adesea tragic amăgitoare, o altă lege, aceea a înrudirilor sufleteşti, presimţită de Goethe chiar în relaţiile dintre oamenii comuni (Wahlverwandschaften), domină această superioară biologie a spiritelor creatoare. Criticul Brandés se socotea în tinereţe elen, Eminescu se simţea budist. Paul Valéry[V] îl recunoaşte pe

---

a prinde în locul verbului a începe. El nu-şi costuma vorbirea dinadins şi grosolan cu rechizite arhaice sau rurale, ci de la sine şi-a îmbogăţit sufletul ca acest suflet să ceară şi să creeze forme vii şi nouă. Nu fântânile şi gardurile româneşti din poemele descriptive ale lui Coşbuc (în *Ziarul unui Perde vară*) face să fie arta lui originală românească, ci împreunarea neaşteptată a unei fantezii de poet mitolog cu o strălucită vizualitate. Nu sumanul şi catrinţa, nici vocabularul sătesc pot face artă românească, ci artistul care e destoinic să creeze, din experienţa lui locală, cu ajutorul culturii sale artistice generale, un stil nou şi propriu", Patul Zarifopol, *Localismul artei*, în „Adevărul literar şi artistic", din 11 April 1926.

[24] I. L. Caragiale a fost nu numai un mare creator, dar şi un mare profesor de artă – fără catedră – pe care profesorii de literatură – cu catedră – îl ascultau amuzaţi, ca pe o anecdotă...

Leonardo da Vinci, iar poetul Minulescu, om de spirit, declară că deşi e născut în Piteşti se socoteşte din Ile de France! Ce mizeră doctrină pentru un adevărat creator de artă, aceia care, asimilându-l cu alte interese şi valori – care îşi au de sigur însemnătatea lor la locul lor – vrea cu dinadinsul să-l lege de butucul din via familiei, silindu-l, cu sancţiunea concentrării în lagăr militar, să cânte de-a pururi din cimpoi!

Unitatea aparentă a fiecăreia din culturile vechi – cultura chineză, indiană, egipteană, greacă, evreuo-arabă – pare a da îndreptăţire esteticienilor cu jug care socotesc că naţiile lumii, închise între hotare bine păzite cu tunuri, mitraliere şi puşti cu repetiţie, ar putea crea originalităţi colective tot atât de pregnante. Eroarea provine din două izvoare. Întâi: Unitatea vechilor culturi reiese din superficialitatea spectatorului care cercetează amintitele culturi, în sânul cărora de la o vreme s-au produs dezbinări uriaşe, mulţumită tocmai geniilor creatoare. (E de ajuns să pomenim de distanţele şi diferenţele esenţiale dintre Aristofan, Sofocle şi Euripide, sau de apariţia lui Isus în sânul iudaismului). În al doilea rând, nici o naţie de pe pământ, ţinând seamă de condiţiile vieţii contemporane, n-ar mai putea crea azi o cultură şi o civilizaţie care să aibă măcar acea aparentă unitate a vechilor culturi. Valorile circulă azi pe suprafaţa întregului glob, cu o viteză care se apropie de instantaneu.

Familiile autentice de artişti se grupează astfel deasupra literaturilor locale în virtutea unor forţe ale căror taine şi legi profesorii de literatură, lăsând deoparte anacronicele Table ale Vămii, ar trebui să înceapă să le cerceteze. Câmpul e virgin.

d) Nietzsche şi stilul colectiv

Ne vom opri o clipă la Nietzsche care pune la temelia culturilor nu individul creator, ci colectivitatea perfect unitară, cu aceeaşi funcţie creatoare. Nietzsche se gândea mai cu seamă la vechile culturi, şi în special la cultura elenă. Colectivitatea ca individualitate creatoare – cu toate amendamentele de fapt pe

care le-am adus în paginile precedente – a iscodit altădată preţioase valori morale şi artistice. Distanţele şi barierele dintre colectivităţi şi culturi erau atunci mai greu de străbătut, iar individul în acele colectivităţi relativ infirme faţă de uriaşele colectivităţi contemporane, suferea mai sigur şi mai fanatic presiunea grupului.

Psihologiceşte, explicaţia pe care Nietzsche o dă apariţiei fenomenului estetic (latura artistului creator) este surprinzător de justă: sublimarea sentimentului dionisiac – viaţa tumultuoasă, descompusă a elementelor iniţiale învecinate cu moartea – ridicarea acestui sentiment turbure, la o viziune apolinică, senină şi fermecătoare. Temeiul pe care-l pune însă acestei funcţii psihologice, dacă poate îi just pentru culturile vechi, nu mai poate îi atât de just în cultura modernă, e lovit azi de sterilitate. „Metafizica inconştientă a vieţii" originală şi creatoare a culturilor antice, de natură colectivă, nu se mai poate aplica civilizaţiei şi culturii moderne, care, în artă cel puţin, dacă nu şi în morală, nu mai creează colectiv, ci prin personalităţi diferenţiate cât mai original. „Lipsa de stil" pe care Nietzsche o deplânge privind cultura contemporană, şi care „lipsă de stil" ar explica sterilitatea noastră artistică, nu-şi găseşte confirmarea – istoria nu cunoaşte o mai frenetică apariţie de creaţii originale în toate domeniile, ca în epoca noastră – pentru că „stilul" trebuie căutat nu în colectivitate, care nu mai e azi matricea creatoare, ci în personalitatea perfect originală[VI].

Nietzsche, urmărit de viziunea tragediei greceşti, pe care o judecă şi lămureşte mai mult în funcţiile ei religioase şi sociale, iar nu curat estetice, dispreţuieşte şi atacă actuala cultură, care pune temeiul pe personalităţi (adică pe tot atâtea „metafizici ale vieţii" originale, în locul unei singure „metafizici" colective) şi găseşte vremea noastră lipsită de „stilul" ei unic şi original aşa cum îl are cultura elenă. Eroarea lui Nietzsche provine nu numai din pricina înmulţirii grupelor în aceeaşi societate, a naţiilor în acelaşi continent, dar şi din faptul că el caută valori de diferenţiere cum sunt valorile artistice, într-un domeniu

(colectivitatea) care nu poate crea decât valori de coeziune, cum sunt valorile moral-sociale.

Există totuşi un „stil" colectiv modern, dacă-l căutăm acolo unde principiul vieţii şi creaţiei colective e hotărâtor... în fabrică. Maşina, din punct de vedere al „stilului" culturii colective are aceiaşi valoare şi semnificaţie ca epopeea şi tragedia greacă sau catedrala gotică. Maşina este creaţia, „stilul" tipic al vieţii colective moderne şi privită sub toate formele ei – uneori de o rară ingeniozitate – maşina are într-adevăr ceva din dionisiacul sublimat în apollinic.

Dar acest „stil" are beteşugul lui: nu îndeplineşte o funcţie estetică decât în măsura în care voim să-l privim estetic. Destinul lui e de natură practică, iar evoluţia lui e determinată de acelaşi trist destin.

e) Ocrotirea prin ignoranță

Nu putem fi atât de nedrepţi încât să nu observăm că personalitatea creatoare, în ce are ea iniţial, caracteristic şi original fermecător, a fost recunoscută de o seamă de scriitori şi critici – prin promovarea inculturii! După ce s-a lăsat în seama lui Dumnezeu „talentul" (şi bine s-a făcut), din împrejurarea că scriitorii n-au avut totdeauna putința să învețe carte multă s-a făcut aproape o virtute, şi mulţi oameni de artă – mai cu seamă la noi – întorc privirile de la orice manifestaţie de artă originală şi se menţin voluntar într-o ignoranţă profundă, spre a nu altera divinul mineral care radiază din sufletul lor fără pereche. De la acelaşi gând, unii istorici literari au cerut supravegherea atentă a produselor artistice străine, care ar fi ameninţând originalitatea poporului nostru. Nu se ţine seamă de faptul elementar că pentru asimilarea sau repudierea unor valori estetice, poate hotărî numai poporul, în totalitatea geniului său – iar nu un critic sau istoric literar care ar putea fi învinuit de lipsă sau exces de gust artistic – în tot cazul după ce s-a luat cunoştinţă de producţiile artistice de aiurea! Pilda poeziei poporane, care

posedă mărgăritare ca „Miorița”, e adusă în primul plan pentru îndreptățirea existenței vameșilor de artă, al căror gust particular a fost substituit geniului neamului românesc.

Această acțiune a proștilor care sub scutul principiului originalității creatoare vor să limiteze posibilitățile, de înflorire ale creației artistice, variate la infinit, trebuie demascată.

Creația „Mioriței”, e drept, se datorează și acestei perfecte independențe față de cultura cărturărească modernă. Autorul, un cioban din munți, dar cu un suflet foarte exersat și cu extraordinare însușiri de expresie, liberat de toate cătușele pe care le-am văzut la mâinile și picioarele artistului modern a creat pe un plan estetic perfect original. Numai de la el – într-o lume care ar trăi milenii izolată de civilizația noastră tipografică – ar purcede o eflorescență artistică nebănuit de bogată și variată.

Dar astfel de împrejurări, dacă n-au pierit cu totul, sunt pe cale de a pieri – și poate că nu mai e în Balcani și Carpați nici un cioban care să nu fi fost molipsit într-un fel de civilizația cărturărească a Europei, prin podoabe, prin unelte sau numai prin vorbe. Tot ce se mai produce azi în această lume a ogoarelor și pădurilor, când ajunge până la noi nu mai are înfățișarea curată a „Mioriței”.

Asemenea geometriilor numai cu trei dimensiuni, geometria civilizației rurale e stricată – și definitiv stricată – de forțe care pot fi aprobate sau repudiate, dar care și-au impus tiparele. Trăim în geometria Europei și artistul creator nu are alt mijloc de a se libera de tiraniile care-l strivesc de la cea mai fragedă vârstă, decât să pună stăpânire pe mijloacele toate, până la cele mai subtile și mai noi, ale culturii timpului său, singurul fel ca expresia artistică a ființei sale originale să se poată mișca în cea mai perfectă libertate.

f) Autospectatorul

Se spune ca natura a creat pe om, cel mai lucid dintre animale, ca prin conştiinţa lui să-şi dea singură seama de propria-i conştiinţă.

Nu ştim dacă în ştiinţele fizice, chimice şi biologice s-a putut reconstitui prin semne grafice şi numerice o credincioasă imagine a naturii. Chestiunea e foarte controversată. Natura nu întră decât în parte, în ce priveşte cantitatea şi numai din profil, în ce priveşte calitatea, în formele şi formulele ştiinţifice; acestea au pe de-asupra durerosul cusur că sunt, fără sfială, repudiate de oamenii de laborator la intervale îngrijorător de scurte.

Tot atât de imperfectă e opera de artă dacă voim să credem că are menirea primordială de a fi oglinda în luciul căreia natura să cocheteze cu propria-i conştiinţă. Căci artistul, liric sau epic, nu se poate reda în opera de artă decât pe sine, (şi cu cât e mai personal, cu atât e mai puţin oglindă a naturii, dar e cu atât mai preţios pentru artă).

Artistul ar fi deci autospectatorul a cărui ciudată manie e să se reproducă în cât mai multe opere de artă, imagini perfecte ale propriului său spectacol. Precum a creat pietre, copaci, stele, natura a creat diferite valori personale, a căror menire este să se realizeze pe un plan superior al biologiei, planul estetic. Această unitate personală creează la rândul ei organicitatea şi unitatea operelor de artă ale aceluiaşi artist. Cu această moleculă a personalităţii originale se pot constitui familii şi popoare de artişti, peste timp şi spaţiu. Până acum nu s-a făcut o clasificare pe acest temei curat estetic, din pricina numeroaselor învelişuri străine care ascund adevăratul sâmbure al valorii estetice.

...Dar această formulă a artistului autospectator, unic şi indivizibil, nu ne mulţumeşte. Simţim că împotriva lui se ridică originalitatea vie şi diversă a operelor de artă, răzvrătite împotriva propriului lor creator.

2) SPECTATORUL
(Lumea văzută estetic)

Invariabil egal zero
A. Maniu (*Paharul cu otravă*)

...Privesc fiecare obiect şi fiinţă ca pe un element al lumii, combinat pentru plăcerea mea!
Joseph Delteil

a) Plăcerea estetică pură

N-am putea explica prea bine de ce unele înfăţişări ale lumii ne fac plăcere, precum lumina soarelui, de ce alte înfăţişări ne produc o plăcere amestecată cu un fior de teamă, precum lumina lunii. Aceste diferite plăceri sau neplăceri s-ar reduce, poate, în ultimă analiză la un sentiment de siguranţă sau nesiguranţă a vieţii.

Şi totuşi aceste plăceri au ajuns o nevoie sufletească, un aliment – cum se spune – de „prima necesitate".

A căuta plăceri însă şi în înfăţişările penibile ale lumii, e o „perversiune" sufletească mai puţin comună, e drept, dar care poate fi găsită în toate timpurile şi în toate colţurile pământului locuite de oameni. Căci omul e crud. Omul e sadic. Nevoia de spectacol e atât de tiranică – şi privind originea ei, putem spune că dragostea de viaţă, manifestată prin sentimentul siguranţei vieţii e atât de puternică – încât stârpeşte deplin teama de pericol, chiar când e foarte apropiat, spre a îngădui să înflorească, luxuriantă, numai plăcerea spectacolului lumii.

Sentimentul estetic este deci bucuria, adeseori sadică, deplină şi independentă de orice alte sentimente şi idei, la care ne ridicăm în faţa spectacolului lumii. Înglobând toate facultăţile sufleteşti, devenite sensibile printr-o plăcere distribuită egal pe toate antenele pe care le întindem lumii, sentimentul estetic apare astfel ca cea mai puternică şi înaltă conştiinţă a existenţei noastre.

Această „stare de graţie", sub forma ei cea mai pură şi liberă, e numai privilegiul spectatorului. Artistul întrucât încearcă să realizeze în opere de artă „starea de graţie" îşi alterează, prin chiar faptul creaţiei, sentimentul estetic. El introduce preocupări intelectuale, din necesitatea de a fi expresiv, pasiuni, prin însăşi origina simţului creator, punându-se astfel în afară de bucurie. Bucuria artistului începe abia după crearea operei de artă când intră în rolul oricărui spectator – dacă mai poate fi în faţa propriei sale opere spectatorul crud, iubitor numai de privelişti şi atent numai la bucuria estetică. Şi cum *nu sentimentul estetic este origina operei de artă* (toţi avem acest sentiment, dar nu toţi simţim nevoia de a crea) *ci necesitatea creaţiei* stimulată de diferite pricini de ordin psihologic, zadarnic am fi căutat la artist (pentru lămurirea fenomenului estetic) originea sentimentului estetic, aşa cum ar părea firesc. Opera de artă, pentru spectator, adică pentru singurul element în stare să se ridice până la simţimântul estetic pur, este deci numai o privelişte, pe un plan nou, alături de celelalte privelişti ale lumii; pe el îl interesează astfel nu artistul, cum se credea ci opera de artă, precum îl interesează priveliştea lumii şi nu Dumnezeu. Pentru înţelegerea artistului spectatorul se adresează psihologiei, iar pentru înţelegerea lui Dumnezeu, metafizicii. Pentru plăcerea estetică se adresează numai operei de artă, ca unei înfăţişări originale şi independente.

Există un fenomen de acomodare a vieţii, din cele mai elementare, care face ca o mână ţinută mai multă vreme în apă caldă să nu mai simtă căldura apei, ca nimeni dintre noi să nu mai fie conştient de bătăile inimii – pentru că bate de mii de ani

– şi tot astfel. Plăcerea în faţa priveliştii lumii scade şi se anulează prin însăşi repetarea şi menţinerea acestei privelişti.

Cea dintâi condiţie de menţinere şi reînnoire a simţimântului estetic este deci *schimbarea peisajului*.

Plăcerea pe care ne-o procură schimbarea peisajului fizic – indiferent dacă peisajul e sau nu ceea ce obişnuim să numim „frumos – văzut din trăsură, din automobil, din tren, e de natură estetică. Tot astfel plăcerea de a privi focul care-şi schimbă atât de repede forma flăcărilor. Cinematograful îşi datorează în bună parte succesul nu numai cuprinsului propriu-zis al filmelor, ci şi plăcerii estetice elementare produsă de succesiunea rapidă a tablourilor.

Din aceste două fapte – bucuria prin existenţă în faţa priveliştilor lumii şi schimbarea peisajului pentru menţinerea bucuriei – vom trage încheierea ca unui joc cât mai original şi mai complex de privelişti îi va corespunde o plăcere cât mai vie şi mai durabilă de natură estetică.

b) Fiinţa estetică perfectă

Am pomenit cuvântul „joc"; nu e prea greu să aducem aici prezenţa copilului care prin deplina-i libertate faţă de sine, de natură, de societate (nu ştie mai nimic, nu are grija nimănui) prin simţirea-i proaspătă şi dornică de viaţă, este fiinţa estetică perfectă. Copilul în chip firesc ştie şi vrea numai să se joace. Este crud cu alţii, pentru că pe el îl interesează numai priveliştea, şi cele mai îngrozitoare cataclisme – moarte, cutremure, prăbuşiri, incendii – pentru el tot jocuri sunt.

Nu voim să spunem că e lipsit de celelalte facultăţi ale vieţii. Copilul are îndeosebi, exagerat instinctul pericolului şi, deviat, instinctul sexual. Dar starea lui firească, permanentă,

întretăiată excepțional de elemente străine, e bucuria estetică pură, din priveliștea lumii și jocurile ei[25].

Această firească „stare de grație" care ține ne-ntrerupt până la o vârstă relativ înaintată – de obicei până la apariția pubertății, când copilul se deșteaptă cu durere la marile porunci ale lumii dinăuntru și din afară – este condiția cea mai prielnică scânteilor de invenție, căreia îi datorăm toată civilizația[VIII]. Spiritul inventiv și bucuria estetică sunt caracteristice puerile, pe care oamenii din ultimele două veacuri încearcă să le cultive sistematic. Nu e locul să arătăm în ce măsură școlile de azi – de la cele elementare la cele superioare – cultivă spiritul inventiv și atitudinea estetică. Vom reține doar vechea afirmație care s-a făcut despre artiști, că sunt niște „copii mari".

Dacă influența omului matur asupra copilului și spiritului copilăresc e discutabilă, influența copilului asupra omului matur, deși necultivată, e sigură. Indiferent de rezistența omului matur, molipsirea se face instantaneu. Surâsul care înflorește pe figura celei mai zbârcite babe sau a moșului celui mai ursuz, de-ndată ce apare copilul cu fireasca și proaspăta lui bucurie estetică, e un fapt de observație comună. Pentru autorul oricărui tratat de estetică – mare sau mic – apariția copilului între oamenii maturi are un scop precis: reîmprospătarea puerilității, mulțumită căreia omul matur își reînnoiește inventivitatea care-i ușurează biruința în viață, iar spiritul său încovoiat asupra

---

[25] Un tată ne povestește următoarele: „Micul meu prieten Marcel a plâns cu lacrimi grele din pricină că trebuia să se despartă de tatăl său, chemat de treburi pentru o vreme în alt oraș. Toate amenințările, toate făgăduielile, n-au izbutit să aline durerea copilului. Singurul mijloc de a-l potoli încă vreo câteva clipe măcar, fusese că taică-său l-a luat la gară. De pe platforma vagonului tatăl făgăduia o mie și unul de daruri copilului care se zbătea plângând între brațele mamei. Dar de-ndată ce trenul a pornit și tatăl făcea semne și mai pasionate cu gura și batista, copilul potolit ca prin minune, încântat, cu ochii mari privea – nu la ființa atât de iubită a tatălui pe care, vai!... o pierdea ci... la roatele vagoanelor care se-nvârteau.

tristelor realități înconjurătoare, redobândește virtutea de a se bucura din nou de priveliștea lumii și jocurile ei.

c) Spectatorul în fața operei de artă

Opera de artă, desfăcută de toate legăturile ei didactice, istorice, morale, și sociale, în ochii spectatorului are același preț ca orice alt peisaj al lumii. În fața operei de artă spectatorul se găsește însă în fața peisajului ridicat la alt plan, în planul în care se află sticluța de parfum față de zece mii de kilograme de flori, sau formula logaritmică față de o înmulțire care ar dura câteva decenii.

De la peisajul care glăsuiește direct și uneori cu un farmec special, elementar, omului celui mai simplu, până la același peisaj închis în filele unei cărți, e o distanță psihologică prea mare ca să ne închipuim că ar putea fi cu ușurință străbătută de orice suflet. E nevoie de o pregătire și un efort din partea spectatorului spre a se ridica de la peisajul fizic la acea lume de ruguri luminoase, în joc irizat, pe care perversiunea creatoare a omului o închide în câteva file fragile de hârtie.

Și aici apare greaua problemă a spectatorului în fața operei de artă: finețea organelor lui de percepție, calitatea și educația firii lui estetice.

Deși în mai toate tratatele de estetică factorul receptiv a fost lăsat pe al doilea plan, el e singurul în stare să autentifice și să valorifice, prin starea sa estetică, existența reală și specială a fenomenului estetic. Se crede îndeobște că fenomenul estetic purcede de la artist – factorul creator – care e mai mult sau mai puțin perfect, mai mult sau mai puțin original; factorul receptiv – spectatorul – a fost luat ca de la sine înțeles perfect, eroare care a falsificat și falsifică pe de-a-ntregul în judecata oamenilor însăși natura fenomenului estetic. Operele de artă nu sunt produse ale sentimentului estetic, artistul nu purcede de la sentimentul estetic în frenezia sa creatoare, ci de la forțe sufletești diferite, dacă nu chiar contrare și vrăjmașe senti-

mentului estetic, pe când atitudinea receptivă estetică ţine exclusiv de capacitatea şi calitatea spectatorului[IX].

De la acest adevăr înainte, critica literară şi artistică – dacă nu este ea însăşi obiect de artă – ţine de orice altă disciplină mentală, nu însă şi de cea estetică. Critica literară şi artistică n-are altă valoare decât aceea a individului care o exercită, şi nu va putea ridica pe nici unul din cititorii săi la treapta de percepţie estetică la care se află, dacă cititorii săi n-au aceeaşi calitate receptivă sau una superioară. Utilitatea criticii literare şi artistice stă în recunoaşterea acestei relativităţi a spectatorului şi în denunţarea fiinţelor simili-artistice. Când intuieşte, descoperă, recunoaşte şi iniţiază, criticul scrie doar un ziar intim.

De la acelaşi adevăr înainte – relativitatea spectatorului – trebuie să recunoaştem legitimitatea existenţei tuturor fiinţelor artistice, creatori şi opere de artă, până la care se pot ridica spectatorii doritori de plăceri estetice[26].

Grupele artistice care s-au ivit în toate timpurile şi în toate ţările au fost mai curând asociaţii în jurul unei axe la anumit nivel în universul estetic, decât asociaţii artistice pe „principii" diferenţiate.

Uriaşa literatură care s-a scris şi se mai scrie în acest domeniu e provocată de nerecunoaşterea diferenţierii celor trei factori (creator, spectator, operă de artă), care alcătuiesc fenomenul estetic. S-au emis directive critice din punctul de vedere al unui creator, a cărui cauză psihologică de creaţie au ridicat-o la rangul de universal principiu de artă.

S-au emis directive din punctul de vedere al operei de artă, cerându-li-se anumite „tendinţe" – de cuprins sau de formă – care ar influenţa în bine şi în util pe spectatorul doritor de emoţii estetice. În sfârşit o seamă de esteţi au ridicat sensibilitatea lor extrem de vie la rangul de principiu de artă, lăsând

---

26 Trebuie să facem distincţie între plăcerea pe care o resimte croitoreasa care citeşte cu foc aventurile *Miresei răpite în noaptea nunţei*, şi aceea a inginerului care citeşte o strofă de Paul Valéry; e distincţia însăşi a plăcerii estetice, de celelalte plăceri ale vieţii.

astfel deoparte toate treptele intermediare pe care se produc, uneori la categorii sociale întregi, autentice şi uriaşe bucurii de artă. Aceşti esteţi sunt însă foarte puţin numeroşi, ei au privilegiul distins de a lupta pentru cât mai complexe, mai subtile şi mai originale privelişti de artă, în vederea unor bucurii de intensitate corespunzătoare.

Fenomenul estetic privit în întregimea lui ne arată că bucuria estetică, este relativă la personalitatea creatorului operei de artă, – relativă la calitatea spectatorului. Originalitatea, ura de repetiţie care prezidează la producerea plăcerii estetice, se vădeşte astfel dominând şi raporturile cu totul personale de la individ la privelişte, de la spectator la operă – creând şi-n aceste raporturi privelişti pururi inedite.

d) Educaţia şi necesitatea atitudinii estetice

Dacă însuşi peisajul fizic îndeamnă adesea să ne transpunem în atitudinea spectaculară producătoare de plăceri speciale pe care le-am identificat cu plăcerile estetice, o carte nu îndeamnă la atitudine spectaculară decât în cazul când cititorul e prevenit că se află în faţa unei opere literare şi că nu va avea de simţit nimic alt decât o plăcere estetică[27].

---

[27] Perversitatea estetică e atât de fanatică încât adeseori chiar o lucrare literară mediocră şi falsă poate constitui pentru un spectator educat un spectacol de natură estetică, evident la un alt grad – deşi nu de altă esenţă – decât spectacolul aceleiaşi lucrări literare, pentru un cititor mai puţin educat estetic. Într-un fel va gusta un elev, care le va lua în serios, următoarele versuri de André Theuriet şi altfel profesorul care îşi dă seama cu ironie interioară de puerilitatea lor:

BRUNETTE

Voici qu'avril est de retour
Mais le soleil n'est plus le même,
Ni le printemps, depuis le jour
Où j'ai perdu celle que j'aime.

Deşi promptitudinea la plăcere este un caracter comun tuturor vieţuitoarelor, promptitudinea la plăcerea estetică în faţa cărţi este foarte adesea înfrântă, la oamenii simpli de prejudecata literei tipărite, la oamenii educaţi, de preocupări intelectuale de alt ordin.

O educaţie a insului în sensul de a se transpune uşor şi până la cel mai înalt grad în atitudinea estetică, ar fi cu neputinţă fără unele elemente înnăscute şi fără necesitatea biologică a plăcerilor estetice.

Copilul nu piere deplin în omul matur. Spiritul voios care e însuşi mediul exploziilor şi sintezelor cerebrale, şi căruia îi datorăm invenţiile tehnice, soluţia problemelor şi intuiţia realităţilor noi, dăinuie în parte şi după apariţia pubertăţii. Aplecat asupra pământului, asupra uneltei, omul nu pierde cu totul dumnezeiasca lui însuşire de a se bucura de înfăţişările lumii şi de a voi să schimbe şi el, cu voinţa lui, înfăţişările care-i stau la

---

Je m'en suis allé par les bois
La forêt verte était si pleine
Si pleine des fleurs d'autrefois,
Que j'ai senti grandir ma peine.

J'ai dis aux beaux muguets tremblants :
„N'avez-vous pas vu rna mignonne?"
J'ai dit aux ramiers roucoulants:
„N'avez-vous rencontré personne?"

Mais les ramiers sont restes sourds,
Et sourde aussi la fleur nouvelle,
Et depuis je cherche toujours
Le chemin qu'a pris l'infidèle.

L'amour, l'amour qu'on aime tant
Est comme une montaigne haute:
On la monte tout en chantant,
On pleure en descendant la cète.
(André Theuriet: *Poesies rustiques*)

îndemână. Contribuie în bună măsură la menținerea spiritului pueril prezența pururi înnoită a copilului, care îndeamnă la jocuri și imposibilitatea pentru omul matur de a se înțelege cu copilul altfel decât prin joc sau mit.

Arareori, până-n zilele noastre, scriitorul a creat fără alt scop străin; de cele mai adeseori a slujit idealuri religioase, morale, naționale sau umanitare. Educația estetică a scriitorului ar tinde prin urmare la o disociere a acestor valori pentru o creație pe un plan curat estetic, spre a scoate în lumină și mai prielnică – dacă nu cumva i-ar seca izvorul creației! – peisajul cu farmec al propriei lui personalități.

Scriitorul dublat de alte valori decât cele estetice e în situația actorului pentru care piesa în care joacă e totdeauna artistică; el, actorul, s-a transpus odată în „joc" și greu îi vine să creadă că jocul îi pune abia în lumină alt „joc", valoarea artistică a piesei.

În ce privește pe spectator, el trebuie astfel educat, ca nicio credință religioasă, nici o idee filosofică, nici o faptă morală sau imorală din cuprinsul operei artistice să nu-i tulbure plăcerea estetică: ele fac parte din „joc", iar nu din realitatea în care valorile își dau luptele. În chipul acesta influența operelor artistice va fi numai de natură estetică, iar prigoana împotriva operelor de artă „imorale" „anti-naționale" sau „anti-umanitare" precum lunga dispută teoretică asupra „moralității" în artă, vor lua sfârșit. Această treaptă a educației estetice e atât de elementară încât n-am fi amintit-o dacă cea mai mare parte a scriitorilor și artiștilor noștri și toate instituțiile noastre de cultură n-ar fi sub ea, iar la a doua treaptă a educației estetice – clasificarea artiștilor și operelor de artă pe familii, descrierea și explicarea farmecului lor specific, spre a se face selecția și a se elimina identitățile – nu cred să ajungem atât de curând: o atare activitate n-am aflat în vreo lucrare scrisă, știm că nu are loc nici în vreun institut de artă. Institutele servesc alte discipline. Tratatele de estetică sunt în faza luptelor dintre definiții, iar

acestea merg pe drum păzite de îngrozitoarele arme ale teoremelor filosofice.

Nietzsche e unul din puţinii gânditori care a observat caracterul profund pesimist al firii şi artei elene. Acest pesimism – provenind din extraordinara capacitate de a suferi a grecilor – a dat naştere prin reacţie mitului zeilor olimpici şi apoi creaţiilor epice şi dramatice. Pentru elenul prea simţitor transformarea dionisiacului (beţia până la descompunere a vieţii) în apolinic (viziunea senină a lumii prin voinţa zeului luminii) a fost o necesitate de viaţă.

La această observaţie a gânditorului german vom adăuga doar că atitudinea estetică răspunde nu numai la greci, dar la toate popoarele şi totdeauna unei necesităţi de adaptare la viaţă. Căci trebuie să fie cineva cu totul lipsit de simţul realităţii ca să nu-l fi durut adânc foamea şi moartea, în această viaţă în care se pomeneşte fără voia lui. Numai un om născut bolnav şi care pe fiece zi se vindecă, poate fi optimist – cum se zice – din naştere. Astfel că nu numai cultura greacă, precum socotea Nietzsche, dar toate culturile sănătoase au fost profund pesimiste (şi deci creatoare de valori ideale, morale sau estetice). Sentimentul estetic este victoria sentimentului siguranţei vieţii iar necesitatea estetică este foamea sufletului omenesc sănătos.

Nevoia adâncă a plăcerilor estetice se poate vedea mai limpede în serbările colective ale vechilor culturi omeneşti. Sub pretexte diferite, de cele mai multe ori religioase, au apărut totdeauna şi pretutindeni spectacole publice în care spectatorii făceau parte din „joc". Corul din tragediile greceşti era o fiinţă mică, în parte abstractizată generaţie pipernicită a unor jocuri colective uriaşe. Uneori aceste jocuri colective mergeau până la orgii cu sacrificii omeneşti.

Odată cu dispariţia civilizaţiilor colective au pierit şi aceste forme de satisfacere a plăcerilor estetice. Ar putea reapărea, în ziua când societatea ar trăi altfel decât pe temeiul valorii personale a individului, înregistrat cu luare aminte la

intrarea şi ieşirea din viaţă. Teatrul, circul, cinematograful sunt numai spectacole de aglomeraţie nu spectacole colective. Sportul, în oarecare măsură – dacă ţelul lui n-ar fi în afară de plăcerea estetică – ar putea îi socotit ca o formă modernă a jocului colectiv.

e) „Emoţia" estetică sau falsa-plăcere estetică.

Nous ne goustons rien de pur...
Montaigne

Din relaţiile sale cu natura împrejmuitoare, omul a rămas cu vreo câteva noţiuni a căror obârşie bunul lui simţ nu o poate vedea decât în afară de sine. Stânca de care s-a lovit e dură; toţi cei care se vor lovi de stâncă vor afla acest lucru. Duritatea este deci o însuşire a stâncii şi fără existenţa stâncii sau a altor obiecte dure, omul n-ar fi avut niciodată noţiunea durităţii. Lovitura de stâncă este dureroasă. Simplitatea noastră de cugetare sau mai curând absenţa oricărei cugetări, ne-a făcut să legăm obârşia durerii ca şi obârşia durităţii de însuşirile stâncii. Prin urmare stânca este dură şi dureroasă.

Acest fel de a cugeta al corpului nostru ne-a făcut să credem până azi, – idee pe care am trecut-o mii de ani prin retorte ale filosofiei de toate formele – că obiectele au anumite însuşiri (percepute cu văzul sau auzul), însuşiri pe care le-am numit „frumoase" pentru că ne fac plăcere.

Din cele cinci simţuri recunoscute ale omului – auzul, văzul, mirosul, gustul, pipăitul – primele două sunt într-o anumită măsură mai „dezinteresate" ca celelalte trei prin însuşirea lor de a se fi emancipat întrucâtva de imediata realitate şi a lucra oarecum cu distanţele. Văzul şi auzul prin acest exerciţiu din primele timpuri ale apariţiei omului, se leagă de cele mai înalte facultăţi cerebrale pe care poate le-au şi provocat.

De aceea plăcerile pe care ni le produc anumite culori sau sunete, şi îmbinări de culori sau sunete, nu au o mai mare

valoare în sine, decât plăcerile olfactive, tactile şi gustative. Însuşirile obiective ale elementelor care produc senzaţii plăcute acestor trei simţuri, corespund pentru văz şi auz, unor senzaţii plăcute sau neplăcute foarte vechi, încorporate în asemenea măsură creierului nostru încât le atribuim din eroarea mai sus indicată, unor însuşiri obiective ale lumii din afară[28].

Pilda cea mai simplă a acestei erori, ridicată la un grad înalt de complexitate ne-o oferă aşa zisa „frumuseţe" care este de fapt un răspuns la idealul nostru sexual, care ideal este şi el un răspuns la cine ştie ce vechi condiţii climaterice şi sociale. Inexistenţa „frumuseţii" obiective a femeii ne-o arată diversitatea de gusturi nu numai a oamenilor de rase diferite sau numai din continente diferite, dar şi a oamenilor din aceeaşi rasă şi continent la distanţă de abia câteva decenii! (Femeia ideal frumoasă a romanticilor europeni, femeia înaltă, clorotică, sentimentală, şi femeia ideal frumoasă a vremurilor noastre: femeia-băiat simplă, sănătoasă emancipată şi energică).

Dacă la aceste atât de adânci şi abia presimţite izvoare de erori, se mai adaugă şi diversele idealuri de „frumuseţe" pe care le imprimă din cei dintâi ani ai educaţiei şcoala – reprezentanta credincioasă a intereselor sociale – şi apoi moda – reprezentanta marilor curente sufleteşti ale vremii – nu e de mirare dacă am cădea în greşeala opusă şi am deznădăjdui să mai gustăm vreodată o plăcere estetică pură.

Să reţinem deocamdată această îndoială asupra purităţii simţimântului estetic şi să renunţăm de la început tocmai la ceea

---

[28] Dl. Ioan D. Gherea a găsit următoarea formulă, admirabilă prin precizia ei, pentru confuzia foarte veche pe care omul o face între însuşirile fizice ale obiectelor şi valoarea estetică pe care le-o atribuim: „Pentru că mai toate impresiile corespund unor fenomene obiectiv reale, pentru că „roşu" pe lângă că e senzaţie e şi calitatea unui obiect, omul a generalizat şi a crezut că impresia estetică de asemenea corespunde unei însuşiri a lucrurilor, însuşire numită „frumuseţe", Ioan D. Gherea, *Vicisitudinile sentimentului estetic*, în „Viaţa românească", Nr. 2-8 din 1926.

ce ştim de mai înainte sau simţim în primul moment că „e frumos".

E oare cu putinţă ca oamenii, după mii de ani de activitate artistică, în care timp au creat valori estetice, unele rămase fără pereche prin perfecţia lor, să ajungă la acest trist adevăr că plăcerea lor estetică a fost impură – şi abia de azi înainte, printr-o severă educaţie, omul poate nădăjdui să câştige sufletului său o nouă bucurie, originală şi curată?

Nu înţelegem de ce în acest domeniu, al valorilor sufleteşti să credem că oamenii aveau dreptul să fie mai experţi decât în cunoaşterea lumii fizice. Radiul a fost descoperit foarte târziu, iar unele corpuri simple nu există ca atare decât în laborator – sodiul sau potasiul, bunăoară; în natură există doar săruri – săruri de sodiu şi de potasiu; distincţii făcute acum un veac şi ceva.

Nu plăcerea estetică este originea creaţiei artistice, precum am arătat în paginile precedente; marii creatori de altădată – sculptorii greci, bunăoară – erau în stare să creeze opere de artă fără a face distincţie între valorile sufleteşti provocate de spectacolul creaţiei lor. Iar măsura autenticităţii artistice a operei lor de artă ţinea tocmai de forţa şi originalitatea pasiunilor creatoare – care sunt cu totul altceva decât plăcerea estetică. Elenii, în faţa statuii reprezentând pe Jupiter, sau în faţa unei tragedii de Sofocle, credeau într-atât în valoarea lor religioasă încât a trebuit să apară, în mintea lui Aristotel ideea „catarsis"-ului ca efect al operei de artă: curăţirea sufletului de pasiuni.

Această funcţie purgativă şi terapeutică a artei a fost observată şi denumită cu diferite numiri, până azi, în vremea lui Freud, autorul refulării psihice şi descărcării sufleteşti prin mărturisire, vise sau opere de artă,

Atâta timp cât „emoţiile" în faţa operei de artă erau socotite estetice, ori care ar fi fost adevărata lor natură, era firesc să se caute explicarea farmecului lor în... *nescio quid* într-un „nu ştiu ce" asupra căruia s-au scris întregi tratate de filosofie germană. Încercarea de a limpezi acest *nescio quid*,

farmecul operei de artă, duce la negarea lui, întrucât toate elementele constitutive ale farmecului pot fi clasate în diferite rubrici afective care sunt cu totul altceva decât plăcerea estetică, element pur, indivizibil al conştiinţei.

Spaima, tristeţea, curiozitatea senzualitatea etc. sunt şi azi elementele „emoţiei" estetice care singure, într-o lucrare literară, pot da celor mai mulţi dintre cititori ideea că au gustat o adevărată operă de artă. Bucuria pură, eliberată de orice urmă de element afectiv sau anestezic, de orice amestec al plăcerilor proprii diferitelor noastre intestine; bucuria provocată de altă privelişte a lumii înnoită de o personalitate originală creatoare, prin farmecul propriu al autenticității ei – e o stare de suflet destul de rară şi – să nu fim ipocriți! – destul de greu de atins.

De foarte adeseori cititorul cel mai exersat şi cel mai sever cu sine în privinţa distincţiei valorilor, simte că are de luptat cu forțe afective sau cerebrale formidabile – unele de natură organică foarte veche alteori de natură educativ-socială tiranică – pentru a desfăşura de minciuni şi a lăsa sufletului său pururi înşelat, bucuria estetică pură, element simplu şi indestructibil, fie şi câteva clipe.

Cel care a putut ajunge, eliberat de „emoția" estetică, la aceste câteva clipe de plăcere estetică pură, a intrat într-un nou continent, cu alte timpuri.

Oamenii primitivi – înainte de tirania clanului – şi copiii – înainte de apariția pubertății – s-au bucurat în plină voie de plăcerile acestei lumi estetice. Omul de azi însă, supus legilor clanului de mii şi mii de ani, nu are de luptat, cum s-ar crede cu elemente străine, care năvălesc asupra plăcerii estetice pure, alterând-o, ci are de luptat cu însăşi această „emoţie" estetică, ea care apare aproape totdeauna în stare impură, minereu şi gangă sufletească din care trebuie să extragă abia bucuria estetică originală.

Un cititor atent asupra sa însuşi ar putea astfel cerceta şi însemna conţinutul „emoţiei" estetice, de la curiozitatea

elementară, la plăcerile organice de diferite grade, până la cvinta-esență a bucuriei estetice pure.

Şi oare – asemenea unora din elementele cele mai subtile ale naturii – această pură plăcere estetică nu se alterează, câteva clipe numai după ce am gustat-o?

E ceea ce vom vedea mai departe.

Glasurile îngemănate ale artistului şi spectatorului ajung indignate până la noi: „Cum? Numai spectacol? Toate durerile lumii transpuse în artă, să fie numai prilej de bucurii?... Lacrimile bogate pe care le varsă stimata doamnă la teatru, la cinematograf sau în paginile romanului, nimic altceva decât o voluptoasă perversiune a creierului?...”

O şcoală germană foarte serioasă în materii de artă, a iscodit chiar un cuvânt – Einfühlung – foarte greu de tradus aidoma, dar apropiindu-se de ceea ce noi am numi simpatie organică, pentru a defini natura relațiilor dintre spectator şi operă de artă. Mai mult: e vorba chiar de un fel de invertire sufletească în virtutea căreia spectatorul s-ar evapora, şi ar trăi mistic numai prin firea proprie a operei de artă. (Numita teorie a fost susținută şi de câțiva critici români, cu mai mult sau mai puțin talent). În fața acestei stârpiri a personalității spectatorului şi înlocuirea ei prin „emoție” estetică, te-ntrebi: Cum s-o fi petrecând oare periculoasa minune? Dacă am voi să verificăm teoria cu fapta, am ajunge la situații prea triste şi umilitoare ca să poată fi estetice. Nu poți citi, bunăoară, pe Oedip-Rege fără să te simți de-a dreptul Oedip-Rege, cu tot cortegiul de nelegiuiri, de crime şi incesturi. În fața unui scaun sculptat, „emoția” estetică te face scaun – şi aşa mai departe.

Teoria este interesantă numai prin faptul că încearcă să pătrundă mai adânc în structura operei de artă şi să dea o explicare naturii plăcerii estetice. Soluția este însă inadmisibilă. Identificarea perfectă cu opera de artă prin vraja emoției estetice socotim că este cu neputință tocmai din pricina emoției estetice care spre a se produce şi menține – orice vibrație are nevoie de doi poli diametral opuşi – are nevoie şi provoacă un exces de

conştiinţă a simţimântului personal. A te identifica desăvârşit cu o capodoperă înseamnă de fapt a anula însăşi acea atitudine, profund egoistă şi personală care provoacă înflorirea plăcerii estetice, înseamnă nu a te desfăta estetic la priveliştea lui Don Quijote, ci a fi Don Quijote – şi e exclus ca acest personaj să-şi poată da vreodată seama de valoarea sa estetică!..

Oare acea atitudine spectaculară, acea voioşie independentă a spiritului pe care am dorit-o creatorilor de artă şi pe care o socotim absolut necesară spectatorilor spre a resimţi plăcerea estetică pură, adică diferenţiată de toate celelalte plăceri ale activităţii noastre sufleteşti, să nu fie un simplu refuz în faţa nenumăratelor tragedii ale vieţii, din care, de altfel, sunt alimentate operele de artă?

Dimpotrivă. Spiritul spectacular educat, creator sau numai iubitor de plăceri estetice, fuge de elementele prea simple, de combinaţiile prea cunoscute sau repetate şi năzuieşte – în virtutea legii de constanţă a senzaţiilor, care cere originalitate, adică neîntrerupta înnoire a priveliştilor – spre un material şi o formă cât mai complexe. Tot ce alcătuieşte fondul tragic al existenţei trebuie să vină astfel să înmulţească elementele marelui spectacol estetic; şi opera de artă va fi cu atât mai preţioasă, cu cât artistul a fost mai conştient de planul de unde priveşte lumea, cu cât privirile lui au putut merge mai în adânc, cu cât expresia a fost mai adecvată, adică mai originală, şi farmecul autenticităţii mai contagios, – iar plăcerea estetică va fi cu atât mai mare cu cât spectatorul va avea o mai vastă experienţă artistică şi o mai curată conştiinţă a fermecatului „joc" al lumilor estetice.

f) Evul estetic

Noi cerem artistului să redea original o privelişte originală, iar iubitorului de artă să privească şi să se bucure. Atât. Restul – oricât de grav – e altceva decât estetică. Totul poate părea aici numai un joc de copii, şi nici nu voim să fie altfel. E o umilire a omului, ne dăm bine seama, o atât de simplă doctrină, el care măsoară şi cântăreşte stelele, străpunge continentele şi vorbeşte cu unde frecvente între oceane. Dar ne amintim că tot atât de umilit a fost bietul om când a trebuit să renunțe la visul lui de a găsi piatra filozofală, şi de a transforma pietrele în aur. S-a mulțumit să desfacă apa şi aerul în elementele lor şi numai de-aci, iată, au ieşit miraculoasele puteri ale radiului! Lumea văzută estetic este numai un joc de copii. Ştim şi credem în acest lucru de nimic. Dar presimțim că se apropie vremea când, eliberați de disciplinele tari ale realității, nu vom mai găsi altă scăpare din disperarea simțurilor noastre, în întregime deschise elementelor şi violențelor vieții, decât în această educație elementară de a ne ridica pe un plan estetic, de a socoti lumea o privelişte creată pentru infinita delectare a existenței noastre, noi înşine, fiecare, elemente sufleteşti originale pentru un alt spectacol, bucurie estetică a cine ştie cărui alt Spirit, din alte lumi.

3) OPERA DE ARTĂ

a) Descompunerea personalității artistice

Din cele de mal sus cu privire la fenomenul estetic, am văzut că artistul e provocat să creeze de pricini cu totul străine de emoția estetică şi am văzut că, liric sau epic, obiectiv sau personal, artistul nu se poate oferi decât pe sine; am văzut apoi că plăcerea estetică este relativă, adică e un produs condiționat şi de calitatea operei de artă şi de calitatea spectatorului. Şi acum când am ajuns la al treilea factor al fenomenului estetic, opera de artă, ni s-ar putea aduce învinuirea că întrucât e singura realitate absolută, durabilă şi tangibilă în fenomenul estetic, am greşit că n-am situat-o în centrul lucrării noastre.

Vom vedea mai la vale că nici opera de artă nu este o realitate absolută în fenomenul estetic, dar să ne bucurăm de prilej spre a lămuri înainte de a trece mai departe, întrucât am avut dreptul să facem din personalitatea artistică şi nu din opera de artă cheia de boltă a acestui tratat.

Ştim prea bine că nu numai existența durabilă a operei de artă, mult dincolo de viața părelnică a creatorului, dar însăşi ideea că originalitatea constituie elementul prim de diferențiere şi deci de provocare şi menținere a plăcerii estetice, ar fi trebuit să ne silească să punem opera de artă în primul plan al fenomenului estetic: operele de artă sunt şi mai diferențiate decât creatorul lor.

Teoretic, se poate cere creatorului de artă ca între operele sale să fie nu numai alte distanțe, dar şi alte legi. Ideal ar fi ca tot artistul, cu fiecare nouă operă de artă să vădească o nouă personalitate, perfect deosebită de cea cunoscută în opera precedentă.

Artistul conştient de disciplina sa face într-adevăr sforţări în acest sens, evitând să anuleze prin repetiţie, viaţa operelor sale succesive. El cercetează civilizaţii apuse sau depărtate, caută noi interpretări filosofice, face incursiuni în ştiinţă şi tehnică, pleacă în călătorii lungi, ba adesea vrea să se exprime în arte cu totul diferite, în muzică, în pictură, în sculptură, când e scriitor, dacă nu chiar în arta actorului. Toate aceste silinţe sunt lăudabile şi demne de conştiinţa unui adevărat artist[29].

Ele însă nu duc la rezultate apreciabile. De cele mai adeseori, şi în ce are el mai caracteristic, artistul – chiar în operele în care se vădesc puternic „noutăţile" evoluţiei sale – nu poate ieşi din unitatea personalităţii. Spulberarea unei personalităţi nu ştiu dacă s-a înfăţişat vreodată într-o operă de artă realizată de o atare „personalitate"; şi chiar dacă ar fi cu putinţă o astfel de spulberare (cum ne-o înfăţişează unii psihiatri şi unii romancieri cu profundă intuiţie psihologică) imaginaţia creatoare tot ar da operei de artă acea unitate pe care autorul în viaţă s-ar putea să n-o aibă.

Nu ne vom ascunde însă după o idee, numai de dragul de a părea consecvenţi şi vom recunoaşte că nici personalitatea artistului nu constituie o unitate originală absolută. Dacă n-am avut până azi multe cazuri de totală înnoire a personalităţii creatoare, s-ar putea de-aci înainte să avem. Opera de artă va trece atunci în primul plan, ca cheie de boltă a altor tratate de estetică, urmând ca în locul familiilor de artişti să avem serii de opere de artă. Trebuie să recunoaştem cinstit că personalitatea ni s-a părut doar mai comodă în vederea construcţiei de faţă, fără a socoti că am construit pe un teren de o soliditate perfectă. Personalitatea trebuie socotită doar ca unitatea convenţională şi comodă a acestui tratat. Spectatorii cu gusturi mai exersate şi mai avide, au dreptul prin urmare să treacă mai departe, la opera de artă şi poate – cine ştie ? – la o descompunere şi mai subtilă

---

[29] Luigi Pirandello mărturisea odată unui ziarist că ar dori să-şi schimbe numele şi să înceapă o nouă viaţă artistică.

chiar a operei de artă, pentru punerea în valoare a unei unităţi şi mai preţioase, în vederea multiplicării priveliştilor lumii – şi tot astfel la infinit.

De la acest relativism înainte putem găsi unităţi deasupra sau dedesubtul punctului pe care-l ocupă aici personalitatea. Am văzut „amalgamul" personalităţii, care poate fi desfăcută în elemente noi, ne putem apropia de realităţi în care totalitatea personalităţii este neîndestulătoare şi se grupează în virtutea unor legi ce urmează a fi descoperite, în unităţi artistice supra-individuale, şi în care unităţi „personalitatea" sau o parte din „personalitate" intră doar ca element component.

Putem da pilda – numai într-o privinţă – a lui Baudelaire, care voia să întregească ceva, în aceeaşi linie cu Edgar Poe; pe Mallarmé care voia, – de asemenea numai într-o privinţă – să întregească ceva prin Wagner; pe Paul Valéry care întregeşte ceva din Mallarmé[30] etc. Toate acestea sunt numai indicaţii; ele pot constitui subiecte reale de studii estetice.

Prevenim pe cititori că prin alăturarea unor particule dintr-o personalitate de particule ale altor personalităţi, în vederea creării unei entităţi originale supra-individuale, nu urmărim câtuşi de puţin să reînviem „estetica" socială sau morală, înlăturată în prima parte a acestei lucrări. Unităţile a căror critică am făcut-o – sufletul moral-social, colectiv – sunt prea grosolane pentru vremea noastră, nu mai pot mulţumi un om de gust de azi, şi de cele mai adeseori sunt în afară de sfera fenomenului estetic.

Distincţia de mai sus – descompunerea personalităţii, alcătuirea unei „personalităţi" estetice noi, fără persoană, din particule individuale – are tocmai de scop o înţelegere a originalităţilor posibile, iar nu o reconstituire a blocurilor comune.

---

30 „Depuis la mort de Mallarmé, il est certains sujets de réflexion que je n'ai véritablement jamais plus considérés. J'avais longuement rêvé d'én entretenir Mallarmé, son ravissement brusque les a comme sacrés *et interdits pour toujours à mon attention*", Paul Valery, *Stéphane Mallarmé*, Nouvelle Littéraires, 13 Oct. 1921.

Cu diversitatea personalităților, cu descompunerea lor în opere diferite (atunci când sunt diferite) cu îmbinarea personalităților (atunci când e vorba să se creeze o unitate nouă supraindividuală din particule sufletești individuale) – natura însăși se „joacă" voioasă, din dorința de a menține pururi vie plăcerea estetică, prin multiplicarea la infinit a priveliștilor lumii.

b) Opera de artă, logaritmul peisajului

Situată între factorul instabil al personalității (luat aici corp simplu din necesitate critică) și între spectator (a cărui plăcere estetică e relativă), opera de artă rămâne singurul element stabil, punctul pe care ne putem rezuma pentru a ne da seama de fenomenul estetic în totalitatea lui, centrul de unde putem cerceta și evalua ceilalți doi factori, artistul și spectatorul.

Ce este însă opera de artă?

Când am asimilat opera de artă cu un peisaj, n-am ținut seama de pericolul care amenință, prin această identitate, tocmai fixitatea atât de prețioasă a operei de artă între cele două elemente instabile, relative (artistul, spectatorul) prezente și ele în fenomenul estetic.

Se cuvine deci, înainte de a trece mai departe, să facem distincția între peisaj și opera de artă.

Ceea ce caracterizează un peisaj este firescul și nestatornicia lui. Oricât de complex ar fi un peisaj el nu-și pierde niciodată firescul, din cine știe ce veche acomodare a omului la toate priveliștile naturii. Schimbarea neîntreruptă, „curgerea" ne-ncetată a peisajului este – precum știm – însăși condiția fiziologică a menținerii plăcerii estetice. Peisajul este o operă de artă firească și de o clipă, pe care spectatorul o gustă o clipă; în clipa următoare peisajul s-a schimbat iar spectatorul resimte plăcerea estetică viu, ca în prima clipă, tocmai mulțumită acestei înnoiri a peisajului.

Opera de artă este înmărmurirea peisajului într-o anumită clipă, trecerea lui pe un alt plan şi – de la o anumită treaptă – logaritmul relativ al peisajului prin forţa relativ creatoare a artistului original. Dar ce lucru minunat! Această înmărmurire a peisajului într-o clipă anumită, deşi pierde firescul, adică viaţa naturală, dobândeşte o viaţă proprie, înzestrată cu toate atributele vieţii, prin autenticitatea şi farmecul viu al artistului creator. În chipul acesta nesfârşitul joc firesc al peisajelor naturii se continuă pe un plan nou, ridicat la un logaritm proporţional cu originalitatea artistului, ca o răsturnare şi amplificare într-un cer fermecat, a realităţilor de-aci, – înnoirile de timp şi spaţiu în peisaj (clipa geografică şi socială) continuându-se prin înnoirile personalităţii creatoare (clipa psihologică) – pentru a lăsa astfel deschise la infinit posibilităţile de înnoire ale priveliştilor şi deci înnoirile fără sfârşit ale bucuriei Spiritului Estetic.

Aceste fiinţe ciudate „nefireşti", care sunt operele de artă, şi care trăiesc prin autenticitatea vie a artistului creator, au şi o viaţă colectivă, cu un destin asemănător seriilor biologice – (genuri, şcoli, patrii etc.)

Din cele de mai sus reiese limpede că toată discuţia asupra „formei" şi „cuprinsului" în artă, cade alături de problema esenţială, şi devine o problemă tehnică a fiecărei arte în parte. Tot astfel discuţia asupra „frumosului" sau „urâtului" care părea însăşi problema artei. „Formă" şi „cuprins" sunt elemente variabile, variabile tocmai pentru deplina libertate de expresie a artistului creator, iar „frumos", „urât" sunt noţiuni variabile şi la artist şi la spectator. Cu cele mai „frumoase" elemente ale naturii – flori, stele, diamante – un om lipsit de darul artistic va face opere de artă urâte. Iar ceea ce se numeşte „urât" e sau o confuzie de valori la spectator – care vrea să guste cu degetele sau cu limba ceea ce se gustă numai cu simţul spectacularului, – sau o neadaptare la farmecul inedit al unei opere de artă sau al unei privelişti naturale. (Munţii au fost descoperiţi, artisticeşte de romantici; până la ei, munţii erau „urâţi".)

Trebuie să înlăturăm de asemenea prejudecata ierarhiei artelor. Adevărul e că niciuna din arte nu poate înlocui pe celelalte.

Cuvântul şi sunetul, piatra şi culoarea sunt la fel de potrivite – sau nepotrivite – expresiei artistice. Către fiecare din ele aleargă spiritul creator ca apele spre povârnişul cel mai repede. Alegerea e dictată nu de scop, care e acelaşi la toate artele, ci de slăbiciunea spiritului, care nu se simte în stare să biruie şi să mlădieze la fel cuvântul şi sunetul, piatra şi culoarea, ci numai unul din aceste elemente.

Sunt, e drept, psihologi şi metafizicieni care au dat muzicii un rol de frunte. Argumentele lor sunt de natură psihologică sau metafizică, iar nu estetică. E sunetul mai propriu expresiei artistice şi mai plăcut sufletului nostru, decât marmura, cuvântul sau culoarea? N-am putea afirma. Trebuie să recunoaştem însă muzicii marea lecție de artă pe care ne-o dă prin slăbiciunea ei eminentă – cu toată aşa zisa „muzică de program" – de a nu fi în stare să dea copii elementare după natură. De la început muzica a silit pe artist să se ridice deasupra imediatei realități; înfățişându-se cu un înalt logoritm personalității artistice din prima clipă a creației, muzica – abia „o adiere care trece" – n-a încetat să dea celorlalte arte lecții de creație artistică. Din acest punct de vedere nu ştim dacă în celelalte arte găsim echivalente artistice unor simfonii de Strauss sau Mahler. Muzica, pe care o putem deci numi la *maîtresse des ars*, se bucură numai de acest privilegiu de înaintaşă, iar nu de vreo însuşire esențială care ar diferenția-o în fenomenul estetic.

Am voi de-asemenea să detronăm din regalitatea lor cele două organe, ochiul şi urechea, care domină priveliştile lumii şi ale artei. Am voi să dăm celorlalte simțuri – câte sunt şi câte vor mai apare – acelaşi loc de frunte. Orice simț se poate „juca" pe un plan estetic, cu acelaşi drept pe care l-am atribuit văzului şi auzului. Câinele şi cărăbuşul dacă ar fi creatori de artă, operele lor artistice, întemeiate pe miros şi pe văzul caleidoscopic, ar trebui integrate în aceeaşi lume a statuii lui Praxiteles şi a simfoniei lui Beethoven.

Dar Dumnezeu n-a dat decât omului darul „jocului" estetic cu elemente din lumea înconjurătoare, iar privilegii speciale numai ochiului şi urechii – lipsindu-l pe om din vremuri vechi de arme naturale de apărare mai puternice. Omul a privit departe şi a ascultat bine, poată fugi la timp din faţa vrăjmaşului – şi acum cu aceste ridicole „arme" el cântă, sculptează, scrie şi pictează!

c) Descompunerea genurilor

Cine observă mai de-aproape viaţa în serii, viaţa socială – dacă putem spune astfel – a operelor de artă, e izbit îndată de acelaşi fenomen propriu vieţii în progres, îmbogăţirea prin descompunerea funcţiilor. Veac de veac operele de artă şi în sânul fiecărei arte, genurile, s-au desfăcut din ganga în care au apărut, s-au diferenţiat pentru funcţii inedite – spre o nesfârşită înmulţire a priveliştilor.

În literatură această eliberare – precum am văzut – nu s-a făcut deplin şi în paginile de faţă am căutat tocmai să arătăm necesitatea şi firescul eliberării operei literare din slujbele străine la care e sortită din naştere de părinţi barbari, pentru placul nediferenţiat al unor contemporani de asbest.

Diferenţierea genurilor literare e mai uşoară de observat. Destinul epopeii – gen hibrid – care a trecut parte în istorie, parte în folclor, parte în baladă, parte în roman; moartea fără urmă a fabulei – gen eminamente didactic – trebuie să dea de gândit doctorilor literaturii cu tâlc.

Cinematograful, mai mult decât toate tratatele de estetică, va ajuta la purificarea completă a artei literare, reducând-o la cele două forme esenţiale: teatrul şi poezia. Romanul cu peripeţii mai mult sau mai puţin inextricabile, teatrul cu decoruri fastuoase şl imperiale, sunt azi nu numai preluate dar întrecute de arta cinematografică. Se scriu romane autobiografice, sau romane cu viaţa oamenilor iluştri, romane de psihologie patologică, romane istorice, romane de idei, romane mistice, ştiinţifice sau utopice.

Amenințat din toate părțile, romanul se zbate cu furie, spumegă, atacă, sau se ascunde îndărătul altor discipline, așa cum trebuie să se fi zbătut animalele antideluviene când a apărut dezarmat – cu pielea aproape netedă, cu mâinile fără gheare, cu fruntea fără coarne – omul pur.

Romanul – chiar ca formă de expresie curat artistică – ocupă prea mult timp și prea mult spațiu. Romanul prezintă un logaritm artistic scăzut; produce ușor emoția estetică și o pierde ușor; e genul vulgului literar contemporan, e nutreț gros pentru animale cu mai multe stomacuri. Dacă viteza vieții noastre va mai crește cu o unitate, romanul piere – sau piere sub înfățișarea lui antideluviană de azi.

De pe acum chiar distincția fundamentală care se face între proză și poezie, între poezie și „poezia pură”, e revelatorie în sensul descompunerii genurilor și a urcării logaritmului estetic în arta literară.

d) Poezia pură

> *La poésie est l'expression par le langage humain, ramené à son rythme essentiel du sens mistérieux des aspects de l'existense; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule têche spirituelle.*
>
> Mallarmé (1884)

Am făcut la începutul acestei lucrări distincția dintre limbajul comun și limbajul ca instrument al expresiei artistice. În sânul artei cuvintelor nu ne mai e îngăduit să facem între proză și poezie (fie ea „poezie pură”) o deosebire esențială. Prin definiție, întrucât sunt forme ale aceleiași arte, atât proza – subliniem: când nu este istorică, psihologică, tehnică sau didactică – cât și poezia au același țel: provocarea unei plăceri estetice, prin același mijloc: originalitatea, autenticitatea cu farmec a scriitorului.

Toate deosebirile de cuprins şi formă care s-au făcut în ultimul timp între poezie şi proză, pier la cea mai elementară analiză.

„Définir et peindre c'est tout l'art de la prose, crede părintele Brémont[31]. La poésie ne se dispense communément ni de définir, ni de peindre, mais elle ne s'en tient pas lé: sans cela qu'aurions nous besoin d'elle? Définir et peindre est pour elle un moyen, non une fin".

Întocmai ca şi pentru proză, când e operă artistică iar nu operă de ştiinţă fizică sau morală. Nimeni nu caută definiţii sociologice în Balzac, deşi se spune că e un romancier al claselor sociale, nici definiţii ştiinţifice în romanele lui Wells, nici date istorice în piesele lui Shakespeare[32].

Iată altă formulă de distincţie între poezie şi proză, a aceluiaşi, rostită în sânul Academiei Franceze[33]:

„Les mots de la prose excitent, stimulent, comblent nos activités ordinaires, les mots de la poésie les apaisent, voudraient les suspendre".

Se încearcă aici o diferenţiere în arta cuvintelor cu un principiu al vieţii de relaţie: stimul sau anestezie. Se vede numaidecât ce falsă e încercarea, în afară de complimentul puţin măgulitor pe care autorul din sânul Academiei Franceze îl face poeziei – şi încă „pure"!... – de a-şi amorţi şi adormi adoratorii.

Acelaşi, tot în sânul Academiei Franceze:

„La prose, une phosphorescence vive et volti-gente qui nous attire loin de nous-meme. La poésie, un rappel de l'interieur, un poids confus, disait Wordsworth, une chaleur sainte, disait Keats un point d'immortalité sur le coeur: an awful

---

[31] Vezi *Eclaircisment* în „Nouvelle Littéraires" din toamna anului 1925, şi în *Poésie pure* de acelaşi, 1928.

[32] Am arătat în paginile precedente că operele ştiinţifice şi morale pot fi şi opere de artă, pe de o parte în măsura în care au şi un tâlc literar, dar mai cu seamă în măsura în care cititorul – spectatorul – urmăreşte „jocul", originalitatea redată cu farmec.

[33] La 28 Octombrie 1925.

warmth abont my heart, like a load of immortality – Amor Pondus –”.

Ceea ce e nu atât o distincție între poezie și proză, cât o distincție între materialul oferit de lumea exterioară și de cea interioară, între atitudinea – ca punct de plecare – lirică sau epică. Poezia și proza pot întrebuința și au întrebuințat amândouă punctele de plecare atât pentru peisajul exterior cât și cel interior. Pentru elocință însă, definiția de mai sus, cu citații din poeții englezi, e excelentă: farmecă și răpește...

Până la urmă însă, autorul face această mărturisire de credință literară:

„J'oppose non pas les vers à la prose – opposition qui me parait techniquement fausse – *mais uniquement la poésie au prosaism*”[34].

Ceea ce, evident – întrucât *prosaism* este doar contrariul prozei de artă – anulează tot efectul cu citațiile din poeții englezi!

Există totuși o deosebire între poezie și proză. Ea nu trebuie căutată în afară de arta cuvintelor – materialul întrebuințat, efectul diferit – ci înlăuntrul artei cuvintelor. Întrebuințând același instrument de expresie, hotărâtor – limbajul – între poezie și proză e exclus să existe o deosebire de natură, adică o deosebire esențială. Diferența intre poezie și proză e numai de densitate, adică de viteză. Poezia, prin eliminarea succesivă a tuturor elementelor care ar putea altera farmecul autenticității, va reda mai dens, adică mai rapid – și deci în forme minime – elementul poetic viabil: spectacolul originalității spiritului creator.

Paul Valéry care a dat curs expresiei „poezie pură” merge atât de departe cu purificarea elementelor de expresie încât declară că „il import trés peu de varier, peut-être, les sujets”. Un singur subiect e îndestulător unui poet ca, de-a lungul unei vieți întregi să ofere spectacolul originalității lui, esențial și cu infinite variații pe tema-i fundamentală.

---

[34] În „Nouvelles Littéraire” din 9 Ianuarie 1926.

Dar Paul Valéry, consecvent în această privință, dând literaturii franceze un număr extrem de redus de poeme, în zelul său de purgare a artei poetice ajunge la… suprimarea ei:

„Les plus grandes oeuvres versifiées de la race latine appartiennent à l'ordre didactique ou historique et empruntent une partie de leur substance à des notions que la prose la plus indifférente aurait pu recevoir. On peut les traduire sans les rendre tont insignifiantes. C'est qu'elles ne sont pas purement, exclusivement poétiques. Pour isoler une préparation de poesie à l'état pur, il faut disocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux de la prose: narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement etc.; l'essence de la poésie, la poésie pure, ce sera ce qui restera après cette operation"[35].

Dar după această operație nu mai rămâne nimic! Cuvintele, materialul artei poetice, nu sunt o însuşire de silabe; ele au un înțeles. Cuvintele sunt uneori imagini şi metafore; două cuvinte pot cuprinde un raport de lucruri, adică un raționament. Eliminând „narația, drama, elocvența, imaginea, raționamentul", arta cuvintelor se transformă într-o înşiruire de silabe care pot avea un farmec oarecare pentru ureche, în tot cazul un farmec inferior sunetelor pe care le poți provoca lovind uşor cu dunga cuțitului un şir de pahare de diferite mărimi – şi fără a crede că ai realizat poezia pură.

Pilda adusă de părintele Brémont la Academia Franceză pentru a arăta distanța de la idee la poezie în acelaşi vers, de Malherbe e convingătoare:

„Et les fruits passeront
la promesse des fleurs"
(poezie)

Et les fruits passeronf
les promesses des fleurs

(a încetat poezia, deşi cuprinsul ideologic a rămas neschimbat).

---

[35] Paul Valéry, *Avant-Propos à Connaisance de la déesse.*

La noi, din Eminescu:
„Călăuzind singurătăţi
De mişcătoare valuri."
Poezie.
Călăuzind mişcătoare valuri
De singurătăţi
A încetat poezia.
Din Bacovia :
„Aud materia plângând"
Poezie
Aud cum plânge materia
A încetat poezia.
Versul lui Racine însă:
La fille de Minos et de Pasiphaë

dă soluţia problemei şi ne arată că valoarea poetică a versului stă într-adevăr în ideea pe care o cuprinde (evocarea lui Minos şi Pasiphae, zeităţile infernului) dar această idee are o funcţie poetică, e idee-poezie nu idee-raţiune. (Mâna care scrie şi mâna care duce la gură, tot mână e, dar are două funcţii deosebite).

Poezia nu se realizează deci în stare pură prin eliminarea elementelor de expresie: imaginea, ideea şi chiar naraţia, ci dând acestor elemente o funcţie curat poetică. Experienţa şi invenţia dau artistului mijlocul de a pune pedale pe rezonanţa poetică a expresiilor. Nu există în acest domeniu nici o lege. O cercetare a versurilor care s-au dovedit în stare să străbată veacurile fără a-şi pierde rezonanţa poetică, spre a se începe o inventariere şi dacă e posibil o ierarhizare a valorii lor expresive, rămâne de făcut de aici înainte.

Iniţiaţi în această dublă funcţie a expresiei şi emoţionaţi de farmecele inefabile ale culorii şi muzicii, simboliştii francezi de la 1880 au voit să dea limbajului valoare strict picturală sau muzicală. Unii au văzut în vocale diferite culori, alţii au crezut că trebuie să cânte din silabe ca dintr-o ghitară, fără a ţine

seama că arta literară își are culorile și sunetele ei – pe care artistul cuvintelor știe să le evoce, fără paletă și fără ghitară.

Proza este tot „poezia pură", e drept, de obicei la un logaritm inferior de expresivitate. Ea este spectacolul comod, ușor comestibil, pentru spectatorul care și-ar pierde respirația la altitudinea poeziei pure; este forma comodă a creatorului de valori artistice, care își găsește astfel cadrul cel mai lesnicios pentru priveliștile inedite.

e) Cum mor operele de artă

Dacă se admite îndeobște curgerea neîntreruptă a peisajului (fizic și social); descompunerea artistului și infinita varietate a spectatorului, nu se admite câtuși de puțin variabilitatea în timp și mai cu seamă pieirea totală a operei de artă. Artistul e socotit nemuritor prin operele sale, care sunt nemuritoare. El e invidiat de restul oamenilor tocmai pentru că numele lui trece prin veacuri și peste noroade mulțumită vieții fără de moarte a operei de artă. Toate aceste locuri comune trebuie desființate, dacă vrem să rămânem pe teren curat estetic.

Ca și ceilalți doi factori ai fenomenului estetic – artistul și spectatorul – opera de artă este un factor tot atât de instabil și de relativ. Ținând în măsură hotărâtoare de originalitatea înnăscută și de cultura însușită a artistului – fenomene instabile și relative – opera de artă odată desprinsă din mâinile creatorului ei, are un destin precis, asemeni tuturor destinelor vieții. Departe de a fi eternă, opera de artă își are copilăria, maturitatea, bătrânețea și moartea ei. Ea poate pieri în copilărie, în plină maturitate sau după o groaznică bătrânețe parazitară, se poate reproduce în mii de alte opere de artă, sau poate trece într-un neant mai fără urmă ca neantul budist.

Nu cunoaștem încă un studiu amănunțit asupra felului în care pier operele de artă. Chestiunea merită să fie cercetată cu stăruință – fie și de alții dacă nu de profesorii de literatură. Noi

vom arăta aici doar câteva pricini care ajută la această universală premenire a vieţilor, şi vom rămâne în lumea operelor literare.

a) *Saţiul lecturii.* Nici o poemă, nici un roman, nici o piesă de teatru nu rezistă saţiului lecturii. Unele opere îşi pierd farmecul chiar în timpul primei lecturi. Altele opun o rezistenţă îndârjită, care e ruinată abia după o schimbare de vârsta a lectorului. Grija meticuloasă pe care o pune scriitorul în construcţia operei sale, eliminarea dintr-un început a cât mai multor elemente pe care scriitorul le presimte sortite unei morţi premature – chiar cu riscul de a da operei o înfăţişare ermetică – scoaterea în lumină numai a elementelor pe care scriitorul bine educat şi cultivat le ştie cât mai originale şi mai pline de farmec, toate acestea la un loc asigură o rezistenţă apreciabilă saţiului lecturii. Asemeni unei femei frumoase, opera de artă spre a nu pieri prin saţiu trebuie să aibă o frumuseţe nouă, un farmec original, dar mai cu seamă trebuie să cedeze greu. (Destinul e totdeauna mai puternic: toate sfârşesc prin a ceda lesne şi tuturor).

Saţiul lecturii este polul opus variaţiei peisajului pe care am găsit-o absolut necesară menţinerii plăcerii estetice.

b) *Complexitatea gustului şi inteligenţei.* Farmecul iniţial al operei de artă piere la a doua generaţie, prin complexitatea gustului şi inteligenţei generale. Lectorul care a descoperit secretul ţesăturii operei de artă, nu o mai poate gusta, nu o mai poate vedea ca operă de artă precum nu mai vedem lumina albă – ci componentele ei colorate – când a trecut printr-un cristal. Această complexitate a gustului, ucigător de valori estetice, se poate mai bine observa în destinele altor arte. Muzica, bunăoară, nu mai departe de acum un veac şi jumătate (chiar a lui Beethoven, uneori) pare copilărească faţă de construcţiile muzicale contemporane. O bună parte din operele literare socotite geniale şi nemuritoare, ale veacurilor trecute, sunt azi la îndemâna elevilor de liceu (care declară, în secret, că sunt teribil de plicticoase).

c) *Pieirea universului ambiant.* Dar ceea ce încheie definitiv destinul operelor de artă, e pieirea universului ambiant în care au apărut.

Este o mare eroare estetică să credem că Homer are pentru noi acelaşi farmec şi preţ ca pentru contemporanii săi care miroseau a lapte şi a pastramă de capră. Nimic din raporturile între fenomenele sufleteşti, nimic din peisajul social şi fizic de azi nu ne îngăduie să socotim că am gusta altfel decât printr-o vagă intuiţie şi o foarte subtilă transpunere – apanagii sufleteşti ale unei infime aristocraţii, şi oare câtă vreme încă? – adevăratul, autenticul farmec al poemelor homerice. Traducerile care s-au făcut în diferite limbi europene, au fost de fapt nişte localizări, aspru criticate de filologi şi esteţi[36]. Acelaşi destin pândeşte *Divina Comedie* a lui Dante, acoperită de muşchiul şi ciupercile hidoase ale unor nesfârşite comentarii, întreţinute de necroforii cu ochelari ai Universităţilor din lumea întreagă.

Această ultimă pricină atacă în primul rând comicul şi poezia pură, ale căror elemente expresive, mai fine, mai fragile îşi pierd orice înţeles, orice farmec. Proza, cu larga şi masiva ei structură, cu diferitele elemente în combinaţii groase, cantitative, păstrează mai îndelungă vreme farmecul şi autenticitatea. Astfel că operele literare cele mai de preţ din punct de vedere estetic, pier mai curând – şi pier în raport direct cu înălţimea logaritmului lor expresiv.

Opera de artă este deci din primul ei ceas fructul relativ şi efemer a două naturi variabile şi relative: peisajul – personalitatea, fruct pus în valoare, adică trăind estetic prin al treilea element variabil şi relativ, spectatorul, în vederea producerii plăcerii estetice, condiţionată ea însăşi de scurgerea timpului.

Nimic din ce a fost nu va mai fi; nimic din ce este nu a mai fost; totul se joacă voios într-un joc de privelişti, tot mai complex, pururi inedit.

Această formulă de instabilitate este însăşi legea generatoare a fenomenului estetic.

---

[36] În Franţa, ultima traducere din Homer a fost făcută în stil „plain-air" şi cu un vocabular „sport". La noi, dl. G. Murnu a tradus în stil... rural, încât soborul zeilor pare o strungă de ciobani iar al eroilor o şatră de ţigani.

PARTEA A DOUA

ÎNTÂMPINĂRI ŞI LĂMURIRI

a) Întâmpinarea dlui E. Lovinescu

În afară de câteva consecinţe – de natură intelectuală – pe care autorul însuşi le suferă de la apariţia *Micului său tratat de Estetică Literară* (le vom cerceta cu alt prilej), primul care ne-a făcut onoarea unei încrucişări de spadă e dl. Lovinescu[37]. Lupta cu d-sa este plăcută şi reconfortantă; şi cum nici un polemist nu s-a socotit vreodată ucis de argumentele adversarului, o discuţie cu dl. Lovinescu are în tot cazul meritul că nu te murdăreşte şi nu te sileşte să sfârşeşti lupta în terenuri insalubre.

E totuşi o nedreptate să vorbim de „luptă". Între autorul acestor rânduri şi dl. Lovinescu este aproape o perfectă identitate de convingeri şi deşi cu două arme deosebite (unul istorie literară, celălalt oarecare ideologie literară) ne străduim să înrădăcinăm în cultura românească tradiţia – destul de des trădată!... – a judecăţii estetice în domeniul creaţiei literare. Nelămuririle se datorează în parte faptului că dl. Lovinescu a cunoscut lucrarea noastră în manuscris şi deci a scăpat din vedere unele subţiri fire de legătură de la gând la gând.

Să le restabilim aci, pe scurt.

1. Pornind (şi bine face!) tocmai de la 1914 – de la o polemică a noastră cu I. Trivale cu privire la poezia ale cărei caractere nu-şi înfig rădăcinile în substratul etnic al poporului – dl. Lovinescu citează următoarele întrebări, spre a ne dezminţi,

---

[37] E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Evoluţia criticii literare*, pp. 264- 271. Tratatul de faţă a apărut întâi în revista „Universul literar" din 1927, sub direcţia d-lui Perpessicius.

pe care le adresasem acum cincisprezece ani adversarului nostru: Se poate oare vorbi de caracterul specific național când în opera de artă cântă numai glasul propriu al unui suflet, care nu poate care nu trebuie să se confunde cu celelalte suflete cântătoare? Şi dl. Lovinescu răspunde. „Se poate vorbi, negreşit". Şi citează mai departe – spre a evidenția desigur o contradicție – alte rânduri ale noastre către acelaşi adversar: „Din moment ce punând mâna pe condei poetul a desenat cu vorbe româneşti un gând, el prin acest simplu fapt de a-şi fi cristalizat sufletul în româneşte, nu mai poate fi un *dezrădăcinat*. Limba neamurilor are în fibrele ei întreg tezaurul de emotivitate acumulat de-a lungul veacurilor şi, impalpabil între rândurile scrise româneşte, parfumul câmpiilor şi colinelor țării acesteia". Să fi crezut oare într-adevăr dl. Lovinescu, atunci când le-a reținut, că în aceste citații e o contradicție?

Dacă dl. Lovinescu nu ne-ar fi cunoscut personal, de aproape, şi deci ar fi citit cu un ochi mai scrutător, de inamic chiar, contribuțiile noastre critice, ar îi putut vedea că atât în paginile din „Noua revistă română" (1914), cât şi în cele din „Lupta" (1922), cât şi în cele din „Spre Ziuă" (1923), cât şi în cele din „Cuvântul Liber" (1924) cu atât mai mult în *Micul Tratat de Estetică Literară*, am ținut să arăt că nu are nicio însemnătate ceea ce se poate crede despre caracterul specific național (dacă există sau ba) când e vorba de stabilirea valorilor estetice. dl. Lovinescu afirmă că „există o emotivitate națională şi în cadre largi caractere specific naționale".

Se poate. Nu voim să cercetăm mai de aproape. Dar afirmația dlui Lovinescu îşi pierde absolut orice valoare pentru problema noastră – şi deci se restabileşte între noi identitatea de care pomeneam mai sus – când d-sa subliniază şi încheie cu declarația că aceste caractere specific naționale „trebuie considerate ca valori psihologice şl nu estetice".

Suntem întocmai de părerea dlui Lovinescu – şi încă din 1914, când „combăteam" singuri pe aceasta temă!.... – şi dacă n-a băgat de seamă acest lucru în articolele noastre din ultimul

deceniu, ar fi fost dator să bage de seamă cel puțin rândurile scrise într-o polemică în care luam apărarea lucrării sale *Istoria Civilizației Române* în „Cuvântul liber" împotriva dlui G. Ibrăileanu. Iată ce scriam atunci (fără a bănui că trei ani mai târziu dl. Lovinescu ne va servi cu ostentație aceiași lecție): „Ce urmează de-aici? Că sentimentul național e un sentiment absurd sau rușinos? Că nu trebuie să ne iubim patria? Că nu mai avem dreptul fim antisemiți? Că soldații care au murit pentru apărarea sau mărirea patriei au fost niște înșelați? Câtuși de puțin!... Urmează doar din cele de mai sus că etnicul este o valoare – atâta vreme cât este – și esteticul e altă valoare. Aceste două valori pot avea puncte de contact pot avea chiar obârșie comună – cum crede în anumite ore, în anumite anotimpuri și în anumiți ani dl. Ibrăileanu. Se poate porni o creație de artă dintr-un sentiment etnic, patriotic sau numai social. Sunt momente când etnicul distruge esteticul – cu o îngrozitoare legitimitate (Turcul care se lasă pe vine, într-o noapte cu lună, între ruinele Parthenonului). Sunt cazuri când etnicul dispare și rămâne de-a lungul veacurilor esteticul. Esteticul poate fi o întrupare desăvârșită a etnicului. Sunt cazuri strălucite când nu e. Despărțirea apelor de uscat – iată ce concepe atât de greu dl. Ibrăileanu! etc."

Același înțeles întocmai îl are polemica din 1914 cu I. Trivale, unde dl. Lovinescu vrea să găsească o contradicție, și anul acesta capitolul respectiv din *Micul Tratat de Estetică Literară*. (*Ce nu este fenomenul estetic: Artistul „reprezentant al neamului său".*)

2. În ce privește rolul „ritmului vremii" sau al „stilului epocii", în crearea operei de artă, întocmai ca și dl. Lovinescu credem și noi că „artistul trăiește în sânul clasei sale sociale, al neamului său, al epocii sale, al omenirii în genere; el nu poate fi scos din timp și spațiu; punct de intersecție al unor agenți diferiți, el nu este lipsit de aderențe". Adevărul e că în *Micul Tratat de Estetică* noi am căutat să găsim un punct solid de sprijin în prețuirea valorilor estetice, de unde să putem apoi

percepe chiar şi cea mai neînsemnată diferenţiere (diferenţiere absolut necesară în lumea valorilor estetice care sunt doar valori de diferenţiere). Ca în matematicile superioare care preced ingineria şi arhitectura, am lăsat deoparte impuritatea şi imperfecţiunea materialelor, şi am urmărit doar să ajungem la principiul care să îngăduie apoi judecarea, din punct de vedere estetic a valorii reale a „materialelor". Dacă în orice scriitor, oricât de original, vom găsi deci totdeauna aderenţe sociale, etnice, sincronice, religioase etc. – pentru a-l defini şi preţui estetic va trebui totdeauna să căutăm tocmai ceea ce-l diferenţiază de numeroşii scriitori cu aceleaşi aderenţe sociale, etnice, sincronice, religioase etc. Astfel ar trebui să existe numai o critică de grupuri literare (pe naţiuni, pe şcoli, pe credinţe religioase etc.) nu şi o critică a valorilor individuale, singurele care în definitiv în artă creează şi sugestionează contemporanii mai puţin diferenţiaţi.

În *Istoria literaturii române* (vol. III: „Evoluţia poeziei lirice") dl. Lovinescu, fără a lăsa deoparte aderenţele psihologice, comune şi altora poate face o perfectă delimitare şi preţuire a valorilor estetice, numai mulţumită principiului de diferenţiere, din pricina căruia pe nedrept deci ne mustră cu atâta asprime în *Evoluţia criticei literare*.

3. Am scris într-adevăr aceste rânduri: „Scriitorul trebuie să se ridice deasupra propriilor credinţe şi dureri ca deasupra unui peisaj străin, şi cu acest material care-i frământă măruntaiele şi îi aprinde imaginaţia, să facă un joc fermecat, să-şi transforme întreaga lui fiinţă în valoare estetică, pentru plăceri rămase azi ale unei infime aristocraţii". Ne pare totuşi rău că dl. Lovinescu a lăsat să-i fugă privirea pe rândurile de mai sus şi n-a adâncit înţelesul lor. Recunoaştem că e vorba aici de o fineţe psihologică, de o trăire pe un alt plan, a unor elanuri caracterizate individual: scriitorul, bunăoară, care descrie iubirea ne va da propria sa experienţă psihologică, incontestabil, nu însă (dacă putem spune astfel) propria sa experienţă

biografică. Şi deşi am pomenit de un „material care frământă măruntaiele şi aprinde imaginaţia", dl. Lovinescu socoate că am „eliminat psihologia scriitorului" care ar lucra astfel „în vid" iar arta ar deveni doar „un joc multicolor de băşici de săpun". De altfel *Micul Tratat de Estetică* cuprinde mai departe următoarele (de parcă am fi prevăzut învinuirea dlui Lovinescu!): „Spiritul spectacular educat, creator sau iubitor de plăceri estetice, fuge de elementele prea simple, de combinaţiile prea cunoscute sau repetate şi în virtutea legii de constanţă a senzaţiilor care cere originalitate, adică neîntrerupta înnoire a priveliştilor, năzuieşte spre un material şi o formă cât mai complexe etc."

4. Tot pe seama unei lecturi amicale, trebuie să punem şi marea greşeală pe care o făptuieşte socotind că am ajuns „printr-o serie de disocieri şi paradoxuri la puerilitatea artei". Când am recunoscut în copil „fiinţa estetică perfectă" un cititor atent ar îi înţeles că e vorba aici nu de „puerilitatea" artei, ci de elementul artistic din psihologia copilului. Tot astfel nu se poate vorbi de „puerilitatea" iubirii, pentru că ea se manifestă în chip atât de complex la copil, precum nu se poate vorbi de „primitivitatea" sentimentului religios, pentru că oamenii primitivi erau cu deosebire spirite religioase.

Şi nimic din cuprinsul *Micului Tratat de Estetică*, nu poate îndreptăţi pe dl. Lovinescu să creadă că e vorba de o sărăcire, de o reducere a artei la „puerilitate". Dificultatea pe care *Micul Tratat* o prezintă se pare inteligenţelor celor mai exersate, ar dovedi tocmai contrariul!

Rezumându-se la un cuvânt, dl. Lovinescu a alterat astfel întregul spirit al lucrării noastre.

5. Există totuşi o credinţă pe care nu o împărtăşim în aceeaşi măsură. E vorba de utilitatea criticii. Cred că niciun argument, nici un raţionament nu va izbuti să ne apropie unul de celălalt pentru a sluji această idee buclucaşă. În *Micul Tratat* declarasem următoarele: „Critica literară şi artistică n-are altă

valoare decât aceea a individului care o exercită, şi nu va putea ridica pe niciunul din cititorii săi la treapta de percepţie estetică la care se află, dacă cititorii n-au aceeaşi calitate receptivă sau una superioară". Şi încheiam: „Când intuieşte, descoperă, recunoaşte şi iniţiază, criticul scrie doar un ziar intim". dl. Lovinescu spre a ne convinge de necesitatea şi eficacitatea criticii, aduce un argument împotriva căruia facem toate eforturile ca să rezistăm: activitatea noastră publicistică. Această activitate ar fi „contribuit şi ea într-o măsură apreciabilă la deplasarea conştiinţei estetice etc. Şi totuşi ne opunem! Nu, publicistica noastră, timp de peste un deceniu n-a contribuit la nimic. Toată nădejdea e în altă generaţie, mai aleasă din fire şi mai educată. Şi în 1914 în „Noua revistă ro-mână" şi în 1922 în „Lupta" şi în 1923 în „Cuvântul liber" şi în 1926 în „Universul literar" n-am făcut decât să adăogăm filă cu filă la „carnetul nostru intim" de critică... Dacă însuşi dl. Lovinescu a avut nevoie de lămuririle de mai sus, ne întrebăm cu spaimă ce vor fi înţeles alţii!...

Şi apoi din propria sa activitate critică – spre a-i întoarce politeţa – nu-şi dă seama dl. Lovinescu de singurătatea austeră în care rămâne, în clipele cele mai personale ale intuiţiei sale critice? E de ajuns să pomenim de cercetările sale artistice din ultimul timp. În deosebi asupra câtorva poeţi din generaţia nouă; trei sferturi din această ţară e azi împotriva sa!... Cine are dreptate? Suntem gata să credem că dl. Lovinescu. Dar privind la această luptă între sensibilităţi, siliţi suntem să recunoaştem că orice am face, oricât şi oricum am scrie, critica estetică rămâne un ziar intim, transmisibil numai oamenilor de aceeaşi calitate sufletească. Altă încheiere nu vedem!

b) Întâmpinarea dlui G. Murnu

Lăsând deoparte acțiunea sa, infamantă îndeosebi pentru un profesor universitar, de a încerca pe căi lăturalnice prin rușinoase intervenții, suprimarea unui adversar de idei, şi nețînând seama de confuzia penibilă pe care o face între scriitori, învinuindu-ne de opiniile altora, să ne oprim o clipă la sâmburele întâmpinării dlui G. Murnu[38].

În capitolul în care vorbeam de moartea operelor de artă, dam pildă pentru ultimul fel de moarte (pieirea vieții ambiante în care o operă s-a ivit) poemele homerice şl poemul dantesc. Despre poemele homerice spuneam că s-au încercat numeroase transpuneri, incapabile să redea viața originală a vechii Elade; în Franța s-a întrebuințat în ultimul timp limbajul „plain-airist", la noi dl. Murnu a încercat stilul poporanist. Şi în notă făceam observația că din această pricină în traducerea dlui Murnu, soborul zeilor pare o ceartă de ciobani, iar al eroilor o şatră de țigani.

D. Murnu declară că „dl. A. se leagă de vocabularul meu numindu-l țigănesc".

Ceea ce este, evident, o nouă confuzie, tot atât de penibilă – deşi rândurile noastre erau la mintea oricui!...

Vom adăuga acum însă, în afară de problema care ne interesa în *Micul Tratat*, că traducerile dlui Murnu sunt cu totul lipsite de poezie, oricare ar fi stilul şi limbajul întrebuințat, de poezie adică de singurul lucru care dă valoare artistică unei traduceri. Traducătorul îmi neagă, e drept din principiu putința de a înțelege „Individualitatea valahă" a traducerilor sale, – când toată nenorocirea dlui Murnu se trage tocmai din faptul că o înțeleg prea bine!... De altfel pe acest teren mă întâlnesc şi cu

[38] G. Murnu, în „Viața literară" din 15 Ianuarie 1927.

alţi scriitori (Camil Petrescu, G. Topârceanu şi alţii) valahi autentici, din Valahia nu de pe terenurile nestatornice şi dubioase ale Macedoniei...

În asemenea împrejurări şi cu asemenea argumente nu e de mirare de ce pentru dl. Murnu „aşa numitul *Tratat de Estetică* este tendenţios" şi de ce nici noi nu mai simţim nevoia de a duce cu d-sa discuţia mai departe.

c) Întâmpinarea dlui M. Ralea

De data aceasta avem de răspuns unui tânăr specialist, înarmat cu toate ustensilele dialecticii moderne, scafandrier în sociologie şi aviator în metafizică, profesor titular de *Estetică* la una din Universităţile ţării. Cu paşaport legitim nu numai pentru gândirea franceză, dar şi pentru cea germană şi engleză, dl. Ralea are la îndemână, oricând, chiar la ora trei din noapte un argument smuls din raftul cel mai înalt al bibliotecii sale poliglote.

N-am fi avut în dl. Ralea un adversar atât de temut[39], dacă ar fi fost credincios vremii sale. Destinul vrea ca dl. Ralea să apere în vremea noastră vechiul prestigiu al „Vieţii româneşti", şi cum tinereţea este generoasă a îmbrăţişat cauza fără alte scrupule, giuvaerele cu pietrele mincinoase la un loc. În lupta pe care generaţia artistică de după război o duce pentru desprinderea din minereu netrebnic a valorilor estetice spre a le pune în planul lor propriu, singurul în care îşi împlinesc menirea pentru care au fost create şi au deci maxima strălucire – aşa cum se-ntâmplă de mult cu valorile juridice, economice, ştiinţifice – dl. Ralea s-a aşezat cu faţa spre vechile erori fatale, cu spatele spre adevărata sa menire.

---

39 Vezi Mihai D. Ralea, *Etnic şi Estetic*, în „Viaţa românească", Nr. 2. 1927.

Estetica, Doamnă suspectă

„E mai mult decât suspectă, declară de la început dl. Ralea, preocuparea de estetică pură într-o anumită parte a literaturii şi criticii noastre. Niciodată Franţa şi Italia care au produs atâta artă n-au filosofat atâta asupra frumosului ca la noi. E caracteristic poate faptul că în Franţa nu există încă un manual complet de Estetică. În schimb, în Germania lucrările şi tratatele asupra ştiinţei frumosului se ţine lanţ, tocmai fiindcă această calitate lipsind în viaţă se refugiază în speculaţie".

Sunt grave erori de fapte, cu atât mai grave cu cât vin de la un specialist. Dl. Ralea uimit de preocupările estetice româneşti din ultimul timp – noroc că domnia-sa e hotărât să se ţină cât mai departe de asemenea lucruri „suspecte"! – nu ştie că atât Franţa, cât şi Italia rivalizează cu Germania în privinţa studiilor estetice. A uitat oare dl. Ralea că cea mai de seamă legislaţie literară a veacului al XVII-lea a fost scrisă de un francez, Boileau? Că e în tradiţia literaturii franceze ca fiecare şcoală literară să debuteze cu o nouă legislaţie estetică sub formă de manifest? Astfel de legislaţii-manifest au scris romanticii, naturaliştii, parnasienii, simboliştii, unanimiştii, dadaiştii, suprarealiştii... şi toi în Franţa unde „nu există un manual complet de Estetică" au avut şi au loc cele mai aprinse discuţii estetice. Mai e nevoie oare să amintim dlui Ralea „la querelle des anciens et des moderas" începută acum patru veacuri şi care n-a încetat nici azi?... Să mai pomenim de dezbaterile estetice ale atâtor critici, poeţi şi filosofi, toţi esteticienii iviţi în Franţa mai cu seamă din veacul al XIX-lea încoace: St. Beuve, Brunetiére, Taine, Lemaître, Mallarmé, France, Bergson, Gide, Thibaudet, Bremont, Valéry etc. etc.? Tot atât de uşuratic tratează dl. Ralea dezbaterile estetice din literatura italiană... Dar în această privinţă e de ajuns să rugăm pe dl. Ralea să răsfoiască partea istorică din tratatul de estetică al lui Croce, unanim cunoscut, unde între foarte mulţi alţii va găsi şi pe Vico,

emulul dacă nu chiar precursorul germanului Baumgarten, întemeietorul Esteticii.

Afirmaţia că în Germania există tratate de estetică numeroase pentru că germanii n-ar avea „această calitate în viaţă" – o lăsăm nediscutată, rugând pe dl. Ralea să mai cugete asupra ei.

Nu, la noi nu s-a filosofat asupra frumosului nici cât în Franţa, nici cât în Italia. Nu s-a filosofat la noi probabil nici cât în Bulgaria şi credem că se filosofează – deşi avem patru Universităţi – abia cât în Albania, iar dacă toţi specialiştii români în estetică vor avea temperamentul dlui Ralea, e speranţă să ne aşezăm în privinţa filosofiei frumosului, în Tibet.

Cititorul va fi băgat de seamă că ne tot învârtim în jurul unor chestii secundare şi că nu avem curajul să atacăm din faţă marile întâmpinări ale dlui Ralea. Mărturisim că ne vine foarte greu. Dl. Ralea se prezintă în acelaşi timp din faţă din spate şi din profil. N-am avea curajul să spunem că e un nod de contradicţii: ar putea oricând să răstoarne peste noi un sac de argumente livreşti ca să arate că acea contradicţie e logică pură. Nici învinuirea de confuzie nu i-o putem aduce: dl. Ralea n-a fost niciodată şi nu este nici acum în stare să scrie o frază cu penumbre.

Găsim în studiul dlui Ralea *Etnic şi estetic* afirmaţii, adevărate fiecare în alte categorii, şi numai autorul cunoaşte probabil secretul îmbinării lor. Tânărul critic – pe drept speriat de atâta filosofic asupra frumosului! – crede într-un rând, (p. 237 a V. R. [în „Viaţa românească"]), că „Arta nu e decât un mijloc de exprimare a personalităţii" iar 24 de rânduri mai jos ne uluieşte cu celălalt adevăr: „O artă e oricum expresia unei anumite culturi: schimbaţi valorile morale, religioase, sociale chiar, ale unui gen de civilizaţie, arta se schimbă şi ea imediat". Ceva mai departe (p. 241 a V. R. [în „Viaţa românească"]) afirmă că ceea ce deosebeşte între ei pe Rembrandt, Velasquez şi Titian e „desigur în primul rând o anumită organizaţie individuală psihică şi fiziologică, dar fără îndoială, în al doilea rând stilul lor naţional, adică reacţiunea lor specifică în faţa

lumii şi a vieţii „Weltanschaung"-ul lor cum zic nemţii[40] – pentru că imediat ce întoarcem pagina (p. 242 a V. R. [în „Viaţa românească"]) dl. Ralea să ne spună iar că „Stilul naţional e acela care dă mai întâi originalitatea".

De-aci încolo orice discuţie trebuie să recunoaştem ar fi de prisos. Cu un adversar care dacă ştie ce vrea, nu ştie ce spune, sau spune de toate, n-ai ce face: spune „da" ori de câte ori aştepţi „nu" şi te loveşte cu „nu", când te-ai aşteptat în chip firesc la un „da". Am avea dreptul să lăsăm condeiul jos, aşteptând ca dl. Ralea să prindă consistenţă şi înfăţişare omenească.

Avocatul unei cauze pierdute

Totuşi în momentele în care dl. Ralea are conştiinţa funcţiei sale, face declaraţii fără să le dezmintă în chiar cursul aceluiaşi articol. Obligaţia şi tema domniei-sale e să apere „specificul naţional" ca element de valorificare estetică. (Trecem peste confuzia permanentă pe care o face între „specificul naţional", valoare spaţială, cu „stilul" artistic, care e o valoare temporală şi se poate regăsi la un moment dat la ţări de cultură foarte deosebită).

„*Viaţa românească* a spus de mai multe ori, recunoaşte şi dl. Ralea, că există o strânsă legătură între calitatea artei şi gradul de specific naţional pe care-l prezintă aceasta" – şi ca să nu confunde etnicul cu esteticul, domnia-sa dă acestui imperativ critic o nouă formulare: „Care e rolul şi care e gradul de potenţare artistică a coeficientului etnic în producţia artistică?"

În chipul acesta, adică prins într-o formulă sigură, scrisă, adevărul dlui Ralea nu mai e atât de periculos. Căci dacă în producţia artistică etnicul este un coeficient, acest coeficient

[40] Chiar în această frază e o confuzie: stilul naţional, colectiv, e altceva decât filozofia specifică a fiecărui artist în parte, chiar din acelaşi neam şi epocă!...

poate varia de la un minim la un maxim fără ca producţia artistică să-şi schimbe esenţa ei artistică; etnicul, cu alte cuvinte, e o valoare care poate fi coeficient la altă valoare. Nicăieri, de altfel, dl. Ralea n-a avut curajul să afirme că producţia artistică în ce priveşte valoarea ei estetică variază în raport direct proporţional cu coeficientul etnic; nicăieri dl. Ralea n-a scris că dl. Lungeanu, bunăoară, e tot atât de mare scriitor ca dl. Sadoveanu, deşi amândoi au în scrisul lor cam acelaşi coeficient etnic şi nici că I. L. Caragiale e inferior lui Speranţia, în anecdotele şi „spiritele" căruia coeficientul etnic e la maximum.

Întrucât deci valoarea etnică e numai un coeficient la valoarea estetică, urmează că acest coeficient poate varia şi în esenţă, nu numai în grad. S-ar putea cerceta, bunăoară, în spiritul formulei poporaniste, nou redactată de dl. Ralea: Care e rolul şi care e gradul de potenţare artistică a coeficientului alcoolic sau matrimonial sau bugetar sau ochi albaştri sau ghete americane etc., în producţia artistică".

Să se facă însă deosebirea: Când am cerut un „frumos autonom", o valoare estetică pură, nu ne-am gândit câtuşi de puţin să stârpim din producţia artistului elementele (de natură foarte variată) care-i constituie esenţa, ci ne-am gândit să creăm o concepţie de judecată specific estetică, pe care sperăm s-o folosească în curând şi dl. Ralea.

„S-ar putea obiecta, adaugă domnia-sa, că *specificul naţional* e indispensabil în constituirea şi explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera de artă individuală nu e aşa de vizibil. Vom răspunde că ceea ce e colectiv e făcut din individual. Dacă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele nu s-ar putea constitui".

Întocmai!

Estetica însă nu este o disciplină de valori de coeziune, de valori colective (precum am arătat în partea întâi a lucrării, în nenumărate locuri) ci de valori de diferenţiere personală, în primul rând. Fără aceste diferenţieri ar însemna să înecăm în acelaşi „stil" şi pe Eminescu şi pe Caragiale, cu toate

deosebirile lor fundamentale – ceea ce n-ar îngădui nici gustul estetic al unui elev de liceu!

Tot astfel se-nşeală dl. Ralea când documentează: „Arta fiind expresia sufletului, acela care se munceşte să rămână numai individuală va exprima mai puţin" – căci în artă „individualitate" nu înseamnă „mai puţin", ci cât mai mult, din ce în ce mult, însuşiri cât mai numeroase şi înlănţuiri tot mai complexe, asemenea formulelor chimiei organice: E singurul fel de a mai putea fi original după Homer, Shakespeare şi Goethe!... „Arta pură" înseamnă pentru creator conştiinţa acestui adevăr, iar pentru criticul de artă întrebuinţarea judecăţii estetice, deasupra tuturor coeficienţilor care au acoperit vederea dlui Ralea.

Profesorul de Estetică şi Estetica fără profesor

Ce umilire pentru noi să fim siliţi a face elogiul individualităţii originale creatoare, să luptăm împotriva temperamentelor comune şi „durabile" prin banalitate – în faţa unui profesor de Estetică! Ce situaţie jalnică să fim acuzaţi de „obsesie" şi „esteto-manie" tocmai de un profesionist, de un profesor plătit din bugetul acestei ţări care n-are drumuri între sate de bordeie – să ne înveţe tocmai Estetica! El crede că această preocupare e „o lipsă naturală de distincţie" că această „idee-fixă" ar putea sluji drept „diagnoză". El ne învinuieşte – tocmai el care ar trebui să profeseze „ideea-fixă"! – că vedem în valoarea estetică „o substanţă", în loc să vedem în ea o carieră"! El ne batjocoreşte că esteticul e pentru noi „un cult, o consacrare religioasă" – în loc să fie un salariu! Că făcând distincţii între valori suntem „în faza totemică, adică atunci când anumite obiecte sunt considerate de către primitivi tabu", – în loc să fim în faza confuziilor universitare! El ne huleşte că „printr-o teribilă simplificare de gândire" am făcut din principiul estetic „un nou cult" – în loc să facem din el o catedră!...

Situaţia unui asemenea profesor de Estetică, e un indiciu al viitoarei dezvoltări a ştiinţei frumosului în ţara noastră. Căci dl. Mihai D. Ralea nu cloceşte numai elevi, desigur imuni la „ideea-fixă", ci e împuternicit de lege să numească şi viitori profesori de Estetică la Universităţile româneşti.

Anexă : Un elev bătrân

E dl. M. Ralea, profesor de Estetică la Universitatea din Iaşi. E însă om elev bun. Învaţă. Se corijează văzând cu ochii. Într-alt număr al „Vieţii româneşti" (10. 12. 1927) dl. Ralea nu mai e atât de supărat pe „substanţa" Esteticii, ci e doar „mai puţin amorezat" decât alţii. Nu va trece mult, credem, şi va fi „amorezat" de-a binelea. Şi dacă nu va câştiga Estetica, dl. Ralea va câştiga cu siguranţă!

Care e rostul acestor rânduri ?...

Să ajute tocmai dlui Ralea să îmbrăţişeze nu numai leafa Esteticii, dar şi Estetica. E aproape, foarte aproape de conceptul criticii estetice şi nu putem rămâne indiferenţi la atâta osteneală. Astfel dl. Ralea a citit de curând un articol al lui Friederich Rainz: „Ştiinţa literară şi psihologia nouă" apărut în revista de istorie literară „Euphorion", Nr. 2, 1927. Ceea ce-l nedumereşte e că noi i-am tot cerut să facă în sfârşit distincţia dintre valori, să nu mai confunde etnicul cu esteticul, bunăoară, specificul naţional dintr-o operă cu valoarea ei artistică, precum alţii confundă, şi mai grosolan, ortodoxismul sau patriotismul cu valorile artistice. Şi totuşi, declară dl. Ralea, „în mod natural şi deci şi ştiinţific nu se poate izola atitudinea estetică de celelalte facultăţi sufleteşti, spre a forma o esenţă abstractă aparte, fiindcă personalitatea umană formează o sinteză, un tot Indivizibil". Ce spune dl. Friederich Rainz în „Euphorion?" Iată rezumatul, foarte bun, făcut de însuşi dl. Ralea:

„Ceea ce domină azi ca tendinţă principală în psihologia *contemporană* (unul din cuvintele subliniate e de prisos f. a.) e ceea ce se cheamă „psihologia structurală." Această concepţie

consideră sufletul ca o structură individuală, ca un tip determinat specific. Toate actele sufleteşti, de la percepţie la gândire se resimt de această coloratură generală a personalităţii. Suntem departe de psihologia facultăţilor, ori de atomismul asociaţionist care credea că sufletul e o colecţie, o juxtapunere de elemente – senzaţii, idei, imagini – şi nu o realitate bine închegată, formând o individualitate. Această concepţie duce azi la Caracterologie, la Tipologie, la psihologia diferenţială. Fiecare individ e o realitate sui-generis indivizibilă".

Care este oarecum izvorul cel mare al acestui pârâiaş de unitate psihologică, tot după Rainz? Ne rezumă, tot atât de bine, dl. Ralea precum urmează:

„Orice talent individual sufere astfel legea structurii superioare lui, care e stilul epocii sau al naţiunii din care face parte, – al formei colective superioare care o conţine. Această ierarhie de structuri, cele mal generale conţinând şi explicând pe cele mai speciale, e considerată astăzi în Germania – ţara clasică a speculaţiei estetice – ca metoda estetică cea mai legitimă. Ea e aplicată şi în artele plastice. Wölfflin a putut cu ajutorul ei să constituie celebrele sale unităţi de stil în cunoscuta sa *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*.

Şi dl. Ralea trage încheierea pentru d-sa împotriva acelora care vor să-l înveţe altfel:

„Producţiile noastre sufleteşti sunt opera sufletului întreg, a totalităţii noastre psihice (una din expresiile subliniate e de prisos î. a.). O operă de artă se resimte pe toate convingerile şi sentimentele artistului, de la cele etice şi sociale până la cele pur artistice. A diviza sufletul pe facultăţi înseamnă a continua erezia vechii psihologii".

Întocmai!... Fără a fi urmat cursuri speciale de psihologie, fără a fi studiat pe Rainz şl Wolfflin, fără a fi citit măcar pe „Euphorion" Nr. 2, 1927, noi credem că „unitatea structurală" a individului merge şi mai departe decât funcţiile pur sufleteştii. Felul în care duci ceaşca de cafea neagră la gură, felul în care-ţi sufli nasul, felul în care tragi coada la iscălitură sau felul în care

stâlceşti ghetele, la toc, la vârf sau pe margini, ba chiar şi cărările din podul palmei, trădează unitatea psihologică şi constituie diferitele partituri ale complexei orchestraţii care e un şiret desfăcut.

Nimeni nu ar putea, chiar dacă ar voi! să destrame aceste îmbinări ale lui Dumnezeu. Cei care sorb cu voluptate din înfăţişările lumii, cer dimpotrivă ca prin cultură şi civilizaţie să adăugăm coarde noi, viorilor prime individuale. Nu e vorba (în distincţia valorilor estetice de celelalte valori) să „divizăm" pe facultăţi sufletul artistului creator ci să schimbăm instrumentele şi motivele de preţuire după valorile omeneşti de care ne apropiem. Nu judecăm o operă de artă în raport direct cu coeficientul ei etnic, bunăoară, sau nu mărul merelor putrede mirosite de autor în timpul creaţiei (Schiller), precum nu judecăm muzica lui Wagner în raport direct cu concepţia sa vegetariană sau înfăţişarea beretei pe sprânceană, şi nici nu vom preţui inteligenţa critică a lui Sainte-Beuve după felul relaţiilor cu doamna Hugo sau scâlcială tocului drept – fenomene care totuşi se înscriu, perfect în unitatea „psihologiei structurale".

E limpede?

PARTEA A TREIA

(APLICAȚII)

CUCERIREA POEZIEI

Ce e „poezia nouă”?

Domnul G. Ibrăileanu, a intrat cu seriozitate didactică într-o discuție literară, destul de veche. Discuția i se pare elementară și de pe catedra „Vieții românești”, grăiește elevilor, aproape supărat. Elevii sunt pare-se, tocmai acei scriitori din pricina cărora s-a stârnit discuția. Am spus că discuția e veche. A început de pe vremea când Eminescu era în viață și răsunase atât de ciudat, numele bardului Macedonski. De ce dar de atâta amar de vreme nu s-o fi rezolvat o problemă literară pe care după opinia dlui Ibrăileanu, o poate rezolva orice elev de gimnaziu?

Voim să ajutăm la luminarea chestiunii poeziei noi, vrem să adăugăm câteva observații, la altele pe care le-am scris mai demult. Dacă nu se va rezolva problema – care hotărât, trece de inteligența elevului de gimnaziu și se apropie chiar de inteligența profesorului universitar! – se vor lămuri atitudinile, și tot e un câștig.

Ar trebui să începem cu o lungă expunere asupra talentului: Ce e talentul? Cum e talentul? Câte feluri de talente sunt? Cum se recunoaște talentul? etc. Ar fi însă prea obositor și... imposibil. Vrem să credem – și ne vine foarte greu! – că știm toți ce înseamnă talentul. Vom spune doar că discuția noastră are în vedere numai scriitori de talent, chiar când operele lor sunt neizbutite, adică dețin numai o nuanță a personalității sau o experiență a lor.

De aici încolo ne putem întreba cu folos ce e poezia nouă?...

Dl. Ibrăileanu o supune la început unei analize chimice. Descompusă ea a fost descrisă în chipul următor: „Poezia nouă” poate însemna două lucruri, ori poezia celor tineri, ori un anumit fel de poezie, ale cărei caractere sunt senzația și impresia rară, curioasă, stranie, uneori morbidă, disociația ori asociația extraordinară și epatantă, eliberarea de logică, sugerarea inexprimabilului, evitarea poeticului tradițional și poetizarea nepoeticului, exotismul, satanismul, confuzia, obscuritatea, primitivismul rafinat, naivitatea subtilă, intelectualizarea impresiei, imbecilitatea, gângureala – ori numai afectarea tuturor acestora (sper că în privința imbecilității e afectare întotdeauna); apoi, din neputință sau voluntar, ori ca efect natural al fondului, lipsa de vers ori versul „liber” sau pur și simplu greșit – caractere divers prezente și divers combinate la diferiții poeți ori la diferite specii de poezie nouă”.

Analiza e desăvârșită. Dl. Ibrăileanu n-a omis nici un caracter: a pus în talgerul cântarului critic chiar afectarea caracterelor poetice. Numai că analizând compoziția poeziei noi – a dat de elementele constitutive ale oricărei poezii!... Nu știm într-adevăr, care poet autentic nu și-ar recunoaște în unul sau altul din caracterele descoperite de dl. Ibrăileanu poeziei noi, propriile sale însușiri poetice. Din elementele de mal sus putem reconstitui și pe Eminescu și pe Alecsandri și pe Coșbuc – nu mai vorbim de poeții contemporani. Singura obiecție ce s-ar putea face este că cei numiți mai sus n-au scris în versuri libere sau poliritmice, la care ripostăm că o seamă de reprezentanți ai poeziei noi scriu uneori cele mai corecte versuri din lume.

Nu încape îndoială: „toată lumea a învățat în școală că după clasicism a venit pseudoclasicismul, apoi romantismul, apoi parnasianismul etc.”

În locul lui etc. pus de dl. Ibrăileanu, să continuăm noi: a venit simbolismul (sub care de obicei se înțelege poezia nouă) și acum adăugăm și noi un etc. ... Dar „elevul a învățat că Racine e superior lui Voltaire”. Perfect adevărat. Dar a învățat că și Victor Hugo e superior lui Voltaire, că Baudelaire e superior lui

Hugo, Mallarmé superior lui Baudelaire iar Paul Valéry superior lui Mallarmé...

Cum le descurcăm atunci?

Discuţia cu „superior" ni se pare într-adevăr o discuţie de elevi de gimnaziu; am voi altă măsură... Nu se simte oare că Victor Hugo e altceva, e altfel decât Racine? Că Paul Valéry e altceva, e altfel decât Hugo?... Altceva, altfel: în complexitatea cuprinsului şi a exprimării?...

Suntem mâhniţi că de câte ori deschidem o uşa, în discuţie, dăm de întuneric. Nu se poate discuta! Oricine – şi un elev de gimnaziu şi un profesor de universitate – ne poate dovedi cu toată sinceritatea că preferă pe Racine şi că nu înţelege două versuri din Paul Valéry... De unde să culegem dovezi? Cum să le grefăm pe arbustul, cu florile poate de mult legate, ale vechilor convingeri? Abia ar ajunge un volum de estetică – şi încă...

(E ceea ce ridică orice legitimitate atitudinii „obiective" faţă de o poezie revoluţionară, cum e „poezia nouă" – pentru a admira bunăoară, într-o poezie de Paul Valéry, ceea ce-ţi place de la Racine...).

Aci suntem, e vădit, pe un tărâm fermecat, unde limbile amestecate de o zână rea, nu mai au acelaşi înţeles.

E nepriceperea, e „obiectivitatea" de care s-au lovit la Iaşi, mai bine de un deceniu, unii din cei mai de seamă poeţi contemporani: Bacovia, Minulescu, Maniu, Arghezi.

Istoria de altfel iartă totdeauna...

Aşa bunăoară, ea a iertat pe I. L. Caragiale care, fără a cunoaşte valoarea reprezentativă, dacă nu totdeauna estetică a lui Macedonski, arunca vanităţile orgoliosului trubadur, pe socoteala serioaselor lui încercări de înnoire. În „Moftul român" din 1893 Caragiale publică un „sonet decadent – vizual – colorist" care se încheie precum urmează:

„Purta bacanta-mi nuferi, bujori şi violete
Învesmântată magic în daurite plete
Şi-n varii, policrome bibiluri şi altiţe...
Îmi arunca pupila-i divine curcubeie;

Dar eu, nebun ! zic : *Spectru! Cameleon-femeie*!
Fugi! sufletul ţi-e negru şi maţele pestriţe!"

Însuşi Eminescu trebuie să fi părut lui Caragiale un fel de „simbolist – vizual – colorist", că parodiază şi minunatele „braţe reci" ale poetului:

„Cu mâini subţiri şi reci
Mi-ai dat fior fierbinte...
Să treacă veci de veci
Eu tot le-oi ţine minte."

Iar Steluţa care „era pe când nu s-a zărit" trebuie să fi fost pentru lucida inteligenţă a lui Caragiale atât de – cum se zice azi –„trăsnită" că i-a croit astfel caricatura:

„Oriunde acum sclipeşti
În depărtări albastre
Tu nu eşti unde eşti
Pierdută printre astre!"

Pentru că, spre sfârşitul vieţii, Caragiale să scrie el însuşi vreo câteva fantastice nuvele.

Să mai pomenim de atacurile de toate felurile – injurii personale, citaţii cu exclamaţii, parodii cu succes, cronici didactice sau chiar... tăcere tactică absolută – pornite în ultimii zece ani, din tabăra „Vieţii româneşti" împotriva celor mai mari – azi – poeţi români în viaţă?...

Vor fi şi ele iertate de istorie... În lupta pentru sau împotriva – sau şi pentru şi împotriva – poeziei noi, domnul Ibrăileanu are o victorie neaşteptată: e răspunsul dlui M. Davidescu. Sunt ultimele lupte pentru cucerirea poeziei şi dl. Ibrăileanu câştigă bătălia împotriva acestei poezii...

E victoria unui critic. Dar e o victorie care-l izolează – şi care-l biruie. Cititorii – în definitiv singurii cari hotărăsc de soarta bătăliilor deşi niciodată de soarta poeziei! – la început jigniţi de salturile formidabile în aer ale „trăsniţilor" sau obişnuit cu ele. Există dovezi în această privinţă Dl. Ibrăileanu trebuie să le cunoască foarte bine! Sunt coşurile de redacţie: Toate poeziile începătorilor, din unghiurile cele mai depărtate

ale ţării româneşti, sunt pastişe de ale poeziilor lui Bacovia, Minulescu şi Arghezi. Nu se mai scriu sonete, se scriu „versuri libere", nu se mai cântă ochii albaştri, sau negrii ai iubitei, ci senzaţiile ei mai mult sau mai puţin maladive, nu se mai pomeneşte de „tăcerea prietenoasă a lunii" ci de capul ei „de şarpe", de „tipsia ei însângerată". Aurul râurilor noastre nisipoase e prea sărăcăcios: ne îmbarcăm cu toţii pentru Sudul Africii, patria diamantelor.

D. N. Davidescu s-a destrămat, s-a topit în această noapte a pastişelor literare, scriind axiome de acest fel, cu parţialitate şi un curaj care mai mult decât orice, îi asigură rangul de poet:

„Până la simbolism nu se poate vorbi de o literatură românească". Şi încă odată, şi mai bine: „Simbolismul este începutul literaturii noastre".

Dar cu asemenea expresii dl. Davidescu oferă dlui Ibrăileanu arme atât de ascuţite şi de sigure încât dl. Ibrăileanu ar trebui să fie de un cavalerism cu mult superior cavalerismului critic, ca să nu le întrebuinţeze sau măcar să le uite!...

A vorbit un poet! Dl. Ibrăileanu e rugat să nu confunde critica asta nouă – care e însă foarte veche!... – cu „poezia nouă".

E adevărat, suntem în fond de partea dlui Davidescu. Suntem de mult de partea lui, cam din 1914, când nici nu ştiam ce va scrie azi. Într-o discuţie, asupra, aceleiaşi chestiuni, cu dl. Trivale – un critic semit care prăbuşise peste noi muntele „naţionalităţii în artă"!... scrisesem următoarele opinii ale domnului Davidescu, pe atunci inedite: „Ceea ce criticii atacă azi cu zăpadă estetică, cu mâzgă poporanistă sau chiar cu bolovani naţionali e un fapt literar de cea mai mare însemnătate: E descătuşarea definitivă de spiritul eminescian. Ceea ce n-a putut face sămănătorismul (care de altfel n-a avut nici un poet al lui) poporanismul (idem) estetismul critic (l-a avut pe Cerna) – face azi simbolismul („poezia nouă"). Geniul este cea mai mare nenorocire pentru o literatură necoaptă. Eminescu a făcut o hecatombă! Am mai scris apoi că simbolismul e „singura oază în Sahara influenţei eminesciene" („Noua revistă română", 1914).

Domnul Davidescu scrie de asemenea, după atâția ani: „Reacția împotriva eminescianismului, așezat ca o mușiță înăbușitoare deasupra poeziei lui Eminescu, a fost simbolismul" – ceea ce e perfect adevărat. Îmi pare rău că n-am stăruit în 1914, ceva mai mult asupra materialului nou, sufletesc și lingvistic al „poeziei noi" ar fi slujit discuției de acum.

Dar când s-au arătat zorii poeziei celei noi? Și care a fost istoria ei în ultimele decenii?...

D. Ibrăileanu răspunde cu o precizie de adevărat istoric literar, suferind chiar estetic de pe urma acestei precizii. Nu vom aluneca în prăpastia pe care ne-o deschide cu „originalitatea națională" a scriitorilor munteni sau moldoveni. Nu credem în originalitatea de corp, în primul rând, și în al doilea rând, în clipa apariției poeziei noi – pe la 1890 – viața sufletească a provinciilor române se unificase. Dacă e adevărat că viața moldovenească și cea ardelenească „sunt mai puțin un reflex al literaturilor străine, decât cea muntenească" – apoi din chiar punctul de vedere al istoriei noastre literare care a fost totdeauna un asemenea reflex – scriitorii moldoveni și ardeleni sunt sortiți să nu mai treacă niciodată de Creangă sau Coșbuc!... Ceea ce nu e de crezut întrucât cel mai de seamă talent poetic al Moldovei e azi Al. Philippide care a scris volumul de „poezii noi" *Aur sterp*, iar Ardealul are pe Lucian Blaga, autor a câtorva volume de stihuri noi. De altfel învinuirea de străinism care s-a adus aceleiași poezii și în Franța – azi se recunoaște acolo însemnătatea deosebită a simbolismului – a fost repetată la noi, precum am arătat mai sus, de I. Trivale care scria că „poezia nouă" nu poate fi „puternică și adâncă decât fiind ecoul spontaneității naționale întregi" – invertit la dl. Ibrăileanu în „gradul legăturii dintre poezie și realitățile noastre naționale, fie istorice, fie actuale".

Am putea crede oare serios că adevărul biruie?... După opt ani, criticii literaturii române se luptă în jurul „poeziei noi" cu aceleași iatagane învechite!

Adevărul istoric e de partea dlui Ibrăileanu, nu încape discuţie: firul poeziei noi de la 1890 până azi, a fost mereu tăiat, întâi de şoricăria eminesciană apoi de ţărănismul tradiţionalist al „Sămănătorului", apoi de cel revoluţionar al poporanismului. Iar acest lucru înseamnă doar că poezia a fost, cu intermitenţe, slugă de curte la idei: la idei politice, naţionale sau sociale. În timpul acestor neguri compacte, fire luminoase ca funigeii treceau peste câmpurile în beznă ale literaturii române. Se înţelege oare azi cine a fost hulitul Macedonski când trăia glorios Vlahuţă? Cine a fost dispreţuitul Anghel, când avea succes A. Stavri? Cine Minulescu, Bacovia şi Arghezi, când „Viaţa românească" publica poeziile lui Loichiţă din Caransebeş?

Nu ne facem iluzii! Poezia e inactuală de felul ei – vor mai încerca mulţi s-o pună la acele slujbe, care creează gloria pe loc! Cred că trebuie totuşi să începem a o lăsa în lume, fără tutelă; nebună şi cântătoare, cum e, în lunci, pe munţi, în oraşe... E singura înţelepciune pe care o ascund tomurile în columnă ale istoriilor literare.

Scriem aceste rânduri, când linişte s-a făcut aproape pretutindeni. Cu ton prietenos, cât pe aici jovial, dl. Arghezi încearcă să convingă şi pe dl. Iorga[1]. Cred că nu va izbuti. Dl. Iorga obişnuieşte să se convingă singur sau nu se mai convinge deloc. Au mai rămas răsuflările de pompă pneumatică ale acestor rânduri. Un vers de Goethe se murmură singur:

„Warte! Bald schlafest du auch!..."

Cu O. Carp, colaboratorul de mai mult al „Vieţii româneşti", vom mărturisi cu umilinţă:

„N-am să vă spun povestea
vre-unei Margarete"

ci povestea cea banală – de-atâtea ori trăită şi totuşi atât de nouă că e încă dureroasă – a ideilor sau închipuirilor care nu pot intra deodată în toate capetele, ci îşi iau zborul minunat mult

---

[1] În „Cugetul românesc" , 1922.

deasupra celor mai ilustre frizuri ale craniilor contemporane. Libelulele astea sunt capturate de cine ştie ce copil rău şi neascultător şi aduse apoi seara de pe meleaguri sălbatice şi pline de pericole în familia adunată toată, cu spaimă, în jurul „nebunului".

„Poezia nouă", fiind manifestarea, de riscurile şi câştigurile căreia îşi leagă numele pe bună ştiinţă cei mai de seamă poeţi contemporani – e departe de a mai fi atât de străină azi, pe cât vrea să creadă dl. Ibrăileanu. Dacă poezia română în genere e cu vreo 20 de ani în urma celei apusene, apoi critica română e cu cel puţin zece ani înapoia... poeziei române. Versurile lui I. Minulescu se recitau în familiile în care adolescenţii făcuseră liceul, pe vremea când dl. Ibrăileanu tolera – şi numai în formă humorescă! – pe dl. Anghel.

Putem spune că pe întinderea toată a ţării româneşti, acei carie îşi înstrună lirele, au aruncat de mult de pe pupitrele lor partitura Eminescu şi a urmaşilor lui direcţi sau laterali. Coşbuc şi Goga inspiră azi numai pe autorii de cuplete de grădină de vară, sau pe cei care ar voi să aducă dovezi de vechitură literară.

A spune că „semnul material al necorespondenţei poeziei *noi* – cu ceea ce am numit realităţile noastre, se vede în faptul că această poezie cu cât este mai *nouă* cu atât este mai puţin citită" – înseamnă pur şi simplu a te claustra între ziduri chinezeşti! Nu simte oare dl. Ibrăileanu că este asaltat din toate părţile? Nu aude răsunând noaptea, pe lună, acordurile cele noi ale trubadurilor – la toate ferestrele publicisticii româneşti?...

Că e puţin citită, e posibil – dar numai la „Viaţa Românească"!...

Putem spune, fără teamă de exagerare, că e singura poezie citită!...

Fireşte, nu ne gândim la cele 18 milioane de locuitori ai României, în cea mai mare parte analfabeţi. O reală „corespondenţă cu irealităţile noastre" nici nu e cu putinţă în poezie ci numai în politică unde românul votează cu căciula de pământ şi cu ştampila pe buletin. Dar în micul sanctuar al su-

fletului, unde ne adunăm acei câteva mii de neadormiţi şi de fantaşti, pentru a sluji unui idol vai! atât de în afară de „realităţile noastre", – nu, nu se mai recită niciuna din marile glorii risipite între Eminescu şi Macedonski!

Ne aflăm chiar la o descompunere a „poeziei noi" în câteva specii bine distincte, reprezentate de poeţi distincţi – de care vom vorbi altă dată. Procesul de dezvoltare a ajuns azi – când dl. Ibrăileanu abia vede mugurii, parcă ar trăi în anul 1890! – la punctul de unde încep diferenţierile.

E de altfel vădit exagerat că „poeţii cei foarte *noi* dispreţuiesc din inimă publicul". Dispreţuiesc, e adevărat, pe analfabeţii cu studii universitare, şi care au pierdut uzul poeziei. Cu tot acest dispreţ poeţii noi – inclusiv subsemnatul, care nu e poet – s-au grăbit să lămurească, în lungi studii pe directorul critic al „Vieţii româneşti". De zece ani – cel puţin de zece ani ne aducem bine aminte – poeţii „trăsniţi" fac toate sforţările din lume să pătrundă în conştiinţa publicului şi au izbutit să dovedească – precum dl. Davidescu în serios, şi dl. Topârceanu în glumă – că sunt mult mai puţin trăsniţi, pentru cine se apropie de ei cu simpatie înţelegătoare, de cât se pare.

E adevărat că opoziţia a fost dârză, poate cea mai dârză din câte opoziţii cunoaşte istoria literaturii române. A fost nevoie de adânci săpături până să se ivească tuturor privirilor trupul femeie de marmură rară.

Pricina trebuie căutată, în primul rând, în însăşi „poezia nouă" care e revoluţionară – adică n-a avut o epocă de tranziţie marcată de un poet mare. Pe de altă parte „poezia nouă" nu corespunde (cel puţin aşa pare şi aşa vrea să fie) ici unei concepţii sociale, politice – şi nici măcar patriotice: (Fără această recomandare, la noi mori de foame, cu geniu cu tot!) De vină mai e şi spiritul vioi, de Imitaţie, al românului, – imitaţie care a pus a doua zi într-un ridicol definitiv cele mai frumoase încercări de înnoire literară. La care trebuie să adăugăm – cu deplină umilinţă – lipsa totală de înţelegere la toţi criticii români.

Nu s-a auzit oboiul dlui Dragomirescu, sau fluierul rustic al dlui Mehedinți, decât așa, în derâdere, deci fără intuiție serioasă. Nu putem pune între critici pe I. Locusteanu și G. Topârceanu care au fost băieți prea deștepți ca să creadă că stelele se pot culege din cer cu o pălărie de paie, nici pe dl. Densușianu-Ervin, el însuși post nou, adică plin de propria-i viziune. Să mai pomenim pe I. Chendi? pe I. Trivale? pe dl. Tomescu? sau pe apocalipticul N. Iorga?

Excepții onorabile fac: dl. E. Lovinescu, care după o activitate literară foarte diversă, dar fără accent grav, sprijină azi, cu toate meritele riscului, o parte a poeziei noi – și una din manifestările ei de imediata valoare, deci de mare valoare și pentru întregul curent – și... – excepție face însuși dl. G. Ibrăileanu care deși mărturisește că poeții noi „scriu mai mult pentru cenaclurile lor" publică de câțiva ani în „Viața românească" poeziile și acum editează primul volum al „trăsnitului" – și e unul care a planat în azurul lui Mallarmé – Al. Philippide, singurul poet mai de seamă al Moldovei de azi.

E poezia nouă izolată? Sunt poeți noi izolați?

Articolul dlui Ibrăileanu se vede că e gândit de mult. E un merit! Dar e scris prea târziu...

Și e păcat...

(1922)

Pasărea mărilor

În studiul de etică, estetică și politică pe care intitulându-l *Caracterul specific național în literatura română*, dl. Ibrăileanu l-a scris spre a vădi ruptura dintre „poezia nouă"[2] și realitățile naționale, să nu se fi strecurat oare o confuzie, o coloană de fum, preschimbând iar în haos abia despărțitele ape de uscat?

[2] „Viața românească", Nr. 11 din 1922.

După o lege – a cărei valoare o vom vedea îndată – iată adunate volumele toate de proză şi poezie română – aproape un veac – şi aruncate cu o dexteritate, într-adevăr, specific națională în capul întregului simbolism român!

Scrisese nu de mult dl. N. Davidescu, că literatura română începe de fapt odată cu simbolismul după opinia dlui G. Ibrăileanu literatura română, dimpotrivă, încetează odată cu apariția simbolismului...

Dar dacă i se îngăduie dlui N. Davidescu, poet, efecte critice, nu i se îngăduie şi dlui G. Ibrăileanu, critic, efecte poetice.

Nu se poate confunda simbolismul român cu imitația literaturii similare franceze şi nici nu se poate osândi influența reală a simbolismului francez, prin două coloane de scriitori după care, în istoria literaturii române, cei neinfluențați ar fi cei mai talentați. Nu influența literaturilor apusene (e doar un adevăr banal!) a determinat talentul scriitorilor, ci forța temperamentului lor artistic care n-a fost copleşit, ci şi-a asimilat transformând-o în proprie substanță – această influență. „Trei, Doamne, şi toți trei", „El Zorab" de Coşbuc (unul din „numerele" de rezistență ale dlui Ibrăileanu) sunt de-a dreptul localizări din limba germană. Dl. Ibrăileanu ştie aceste lucruri, pomenind chiar de Alecsandri „care nu strălucea doar printr-o deosebită putere de a crea imitând viața". Dacă totuşi – şi aici ne despărțim de dl. Ibrăileanu – comediile localizate ale lui Alecsandri sunt atât de necesare filosofului („indispensabile pentru cunoaşterea concepției de viață") istoricului („pentru cunoaşterea societății din vremea lui") filologului („pentru alcătuirea dicționarului limbii române") sunt însă cu totul fără preț pentru omul de artă şi în acelaşi timp o dovadă definitivă şi vai! strălucitoare de inutilitatea „caracterului specific" în geneza vitalității estetice!... Romantismul a trecut peste toată Europa; şi nu toți scriitorii europeni au sucombat. (La noi a scăpat cu viața proprie numai unul: Eminescu, a cărui soartă a fost să-l scoată în proțap şi tradiționaliştii şi revoluționarii literari!...) Aplicând legea dlui Ibrăileanu – care reiese ştiințific din experiența celor

două coloane – ar urma ca scriitorii fără vlagă (şi recunoscuţi ca atare de critica „specific naţională") să se ferească doar de influente străine ca valoarea iar naţională, şi deci estetică să bată la o valută nebănuită, ba să întreacă pe Eminescu, Coşbuc, Caragiale, aceşti trei mari creatori de artă care sunt în literatura română trei continente diferite şi ale căror frunţi au fost luminate în anumite clipe, în zodia vremii lor, de luceafărul culturii europene[3].

Printr-un scriitor anume, dl. Ibrăileanu verifică însuşi această într-adevăr piatră filosofală a esteticei – pe care ne luăm însărcinarea s-o prezentăm cândva într-o limbă europeană:

„Influenţa excesivă a literaturilor străine a redus importanţa unor însemnaţi scriitori munteni şi mai ales a lui Bolintineanu, ale cărui romane ar umple astfel un gol în proza muntenească din epoca respectivă, dar care, nu numai din cauza lipsei de forţă creatoare a acestui scriitor, ci şi din cauza influenţei romantismului francez de mâna a cincea asupra lui, sunt sărace ca document, ne dau atât de puţin – mai nimic – din viaţa epocii de atunci şi tot atât de puţin din sentimentul ori atitudinea specific românească faţă de acea viaţă.

E adevărat că mai departe găsim într-o paranteză, corectivul că „lipsa de imitaţie, singură, nu poate ţinea loc de talent" – dar acest corectiv e numai un bici cu ajutorul căruia dl. Ibrăileanu să-şi poată oricând alunga inamicii. Căci mai departe mărturiseşte fără sfială:

„Nu poate fi nici o îndoială că dacă Alexandrescu (natură profundă şi cu o puternică rezonanţă la lumea înconjurătoare) ori Bolintineanu (care a fost un adevărat poet, orice s-ar zice – într-o privinţă mai poet decât Alecsandri) nu poate fi nici o îndoială că dacă aceşti doi poeţi ar fi trăit, ca bardul de la Mirceşti, în atmosfera şi cultul poeziei populare, n-ar fi fost mai buni poeţi decât sunt".

[3] Eminescu a avut o vastă cultură germană, Coşbuc s-a străduit până-n ultimele clipe să tălmăcească pe Dante, misticul catolic, iar Caragiale se simţea la Berlin cel puţin tot atât de bine ca la Bucureşti.

(Că n-ar îi fost „poeți mai buni” ne-o dovedește... însuși Alecsandri!...)

Și în sfârșit:

...Se poate spune că dintre doi scriitori cu egal talent nativ, acela va îi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile vieții naționale.

În privința „realităților vieții naționale” credem că „mai bine” decât un cinematograf întovărășit de un gramofon nu le-ar putea reda nici un scriitor – oricât s-ar despersonaliza!

Deocamdată ținem să stabilim atât: că în balanța rațiunii estetice a dlui Ibrăileanu, „influența străină” e sabia care ține un talger jos de tot.

Dar – și tot din pricina acelui slab scriitor care a fost Bolintineanu – alte nedumeriri se ridică să fie oare în intenția dlui Ibrăileanu de a găsi în literatură „documente din viața epocii de atunci?” – Poate că dl. Ibrăileanu, în secret, se ocupă mai mult cu istoria! Sau vrea să afle oare „atitudinea specific românească față de acea viață?” – Știam că dl. Ibrăileanu e, la Iași, profesor de literatură și nu de etnografie sau metafizică!

Dar unde e omul de gust? Unde e esteticianul?

Este, totuși, undeva.

Este – în sociologie!...

Suntem bucuroși de a-l întâlni pe acest teren pe care, nu de mult, am jucat și noi, fără succes de altfel, fotbal cu un partid care, din prostie și din istorie, a dat în gropi. Opiniile sociologice ale dlui Ibrăileanu (noi le-am găsit prin derivație într-un atac dat simbolismului) fiind de fapt un fundal estetic, le cităm precum urmează:

„Poezia *nouă* – care precede, toată, de la Baudelaire, poetul orășean al lucrurilor exclusiv și caracteristic orășenești – este o poezie orășenească. Iar viața orășenească este mai internațională decât restul vieții unui popor”.

Într-adevăr!...

De când ne străduim să lămurim, prin reviste şi foiletoane de ziare, că vina cea mai mare a poeziei noi – adică nerecunoaşterea ei „oficială" timp de aproape două decenii... – se datorează tocmai faptului că nu s-a pus, că n-a putut fi pusă în slujba nici unui „ideal" – social, politic sau naţional – mulţumindu-se cu [ea înseşi], ba accentuând independenţa constelaţiei ei artistice.

Dar bucuria noastră e de scurtă durată...

Ne vine în minte, cea atât de precisă condiţionare a valorii estetice (originalitatea, poate şi perfecţionarea ei) de „caracterul specific naţional", întreaga istorie a literaturii române dovedeşte doar această dependenţă şi explică de ce, acum de când chiar, în fruntea grosului literaturii române, dl. Ibrăileanu comandă atacul împotriva abia a câtorva subţiri plutoane simboliste, care nu vor să ţină seamă de „caracterul specific naţional"!

Trimitem însă înaintea oştilor dlui Ibrăileanu următoarele trei întâmpinări:

1. – A nu se confunda mediul („ale noastre") cu naţionalitatea („caracterul specific naţional").

Domnul Ibrăileanu nu izbuteşte să iasă o singură dată din această confuzie – în afară de cealaltă confuzie, mai mare, pe care o văzurăm: a esteticii cu sentimentul istoric, şi confuzia esteticii cu etica, precum vom vedea mai la vale.

Şi mai cu seamă a nu se confunda nici mediul, nici naţionalitatea cu valorile pur estetice.

„Ale noastre" (evenimentele din cuprinsul hotarelor noastre) nu sunt măcar ceva ale acestui pământ – precum în nici o ţară, în afară poate de „ţările" primelor civilizaţii umane – întrucât în ce ne priveşte mai cu seamă pe noi, suntem o creaţie politică şi socială a dezvoltării şi extinderii industriei şi ideologiei apusene. Noi am fost creaţi aşa cum ne înfăţişăm azi – în special de industria engleză, precum şi în acest moment[4] e vorba să fim apăraţi împotriva ruşilor, în caz de atac, de flota

[4] Decembrie 1922, Conferinţa de la Lausanne.

engleză din Marea Neagră. A da acestor „ale noastre" (chiar când am crede în pururi ineditul evoluției creatoare al lui Bergson) o valoare mistică e – să-mi ierte dl. Ibrăileanu analogia – a voi uneori să te valorifici moldovean, când, cine ştie? eşti poate mai mult semit... (E şi cazul meu, dar eu nu țin să mă valorific nici prin una, nici prin alta).

Nimic din „ale noastre" nu sunt noi: a statornici de fapt pe similitudini, şi de istorie şi de geografie, o literatură originală, înseamnă a crede, cu anumiți pensionari, că ceaşca dă gust cafelii, pe când gustul cafelii ține de gustul domniței care a făcut-o. Fără a voi să jignesc pe cineva, ci numai recunoscând universalitatea ritmului progresului uman – nu ştiu dacă „ale noastre" nu sunt în esență aidoma, în epoca de pătrundere a culturii cu cele „ale lor", japoneze, chineze, indiene, marocane, mexicane etc., pe unde în pas puternic trece omul de fier al civilizației europene.

Şi în definitiv – spre a reveni la „ale noastre" să albe întradevăr regionalismul literar – oltenismul, muntenismul, moldovenismul, dobrogenismul, basarabenismul, bucovenismul etc. – virtuți de inepuizabilă originalitate? (Facem rezervele noastre asupra presupunerii aici implicit cuprinsă că artistul ar îi doar oglinda ceva mai pură în care se oglindeşte societatea şi peisajul, şi că deci țoală arta – oscilând pururi între clasicism şi romantism, sub diferite numiri – n-ar fi în esență decât oglindirea celor două mai cunoscute civilizații: Marea Mediterană şi Marea Nordului). Logica elementară dovedeşte că – vom întrebuința cuvântul subînțelegând precis virtutea artistică a lui – că „regionalismul" cu cât ar fi mai regionalist cu atât ar fi mai neînțeles de celelalte „regionalisme". Acelaşi lucru, fireşte se petrece şi cu personalitatea artistului, care are însă facultatea de a rămâne comunicativ şi care întrebuințează „regionalismul" – când îl întrebuințează – numai ca material, precum olarul lutul! Şi admițând, în sfârşit măsura, fără de care arta pierde caracteru-i sociabil, oare un mare talent artistic nu izbuteşte totdeauna să universalizez „regionalismul?" (E ceea ce explică succesul, unic

al lui Creangă din Humuleşti – care, în treacăt zis, ar fi fost un mare scriitor nu numai la Iaşi ci şi la Bucureşti!... şi faptul atât de firesc, deşi de unii atât de nepriceput, că acest caz nu s-a mai putut repeta, deşi de-atunci încoace am avut o pletoră de extrem de încurajaţi scriitori populari!...). Şi „regionalismele" fiind totdeauna numărate, tot va trebui într-o bună zi să facem selecţia între scriitorii regionalişti – pentru dl. Ibrăileanu toţi scriitorii sunt în fond regionalişti!... – după arta care-i diferenţiază, şi nu după regionalismul care-l confundă.

Iată însă ceva şi pentru metafizicianul pe care l-am descoperit în dl. Ibrăileanu:

Să existe oare o realitate perceptibilă, corespunzătoare unei realităţi absolute, româneşti? Spre a putea vorbi de „ale noastre" în chip serios – serios, întrucât unii dintre noi sunt pe punctul de a voi să ieşim din cursul vieţii sufleteşti a veacului! – ar trebui în primul rând să ne convingă cineva că „realitatea" e realitate şi nu o creaţie arbitrară a simţurilor noastre „imperfecte şi insuficiente – când din aceste imperfecţii şi insuficienţe naşte diversitatea temperamentelor artistice! – iar problema, precât ştim, e încă nodul gordian – de acum şi de pururea – al gândirii filosofice.

Căci – (am aruncat doar ultima obiecţie de azur ca o punte de trecere) –

2. – Se poate oare vorbi de „caracterul specific naţional" când în opera de artă cântă numai glasul propriu al unui suflet care nu poate, care nu trebuie să se confunde cu celelalte suflete cântătoare? Unei probabile şi în tot cazul epuizabile realităţi i se opune, diversitatea artelor, diversitatea infinită a personalităţilor artistice.

E drept că o seamă de scriitori se socotesc – în alte ţări şi la noi – stindardul sau blazonul autentic al unei clase, dacă nu chiar (precum la popoarele „eminamente agricole" cimpoiul unei sensibilităţi naţionale, unice. Unisonul, pe care ei îl recunosc cu un simţ tainic dar remarcabil, în toate artele, ar fi principiul sfânt de diferenţiere al neamurilor şi deci temelia luptelor politico-naţionale. Mai cu seamă popoarele multă

vreme subjugate au, sufletește, această formă unicelulară. Izbitoare în deosebi pentru cel care a stârpit în gândirea sa dureroasa ipocrizie politică a popoarelor – e asemănarea între mentalitatea culturală – bunăoară – cehoslovacă şi română: aceleaşi pricini au creat aceleaşi efecte, la un neam care se socoteşte mai cu seamă slav şi la altul care se socoteşte mai cu seamă latin...![5] Probabil – probabil, întrucât ara cunoscut, şi asta printr-o fericită întâmplare, numai Cehoslovacia – ca amintita coincidență (care pune la grea încercare teoria caracterului specific național"!...) să existe şi la alte neamuri, (precum bulgarii, turcii, sârbii etc.) care au avut cam aceeaşi ursită.

Lăsăm deoparte cealaltă problemă – tot atât de mare, dar care ne-ar depărta de punctul nostru de plecare – problema naționalismului, ca o ideologie a burgheziei, făcându-şi apariție în lume odată cu burghezia, urmând soarta acesteia şi ştergându-se, trecând pe planuri tot mai obscure (şi mai obscurantiste) în țările unde burghezia urmăreşte şi o politică colonială. – (Umanismul lui Maiorescu şi deci marea lui valoare culturală în epoca de întemeiere a civilizației noastre europeneşti, s-ar explica în parte şi prin faptul că Maiorescu, neavând nimic cu liberalii, revoluționari burghezi, şi deci cu naționalismul lor violent, menit a le aduce în lagăr toate celelalte pături sociale, putea să vadă în istoria şi gândirea popoarelor înaintate nițeluş mai mult decât voia, bunăoară, să vadă, de pe catedra academiei Mihail Kogălniceanu, conferențiarul de istorie română).

E drept că şi azi, când burghezia la noi e deplin stăpână pe situație, naționalismul şovin şi mistic (în artă „caracterul specific național") e sincer la mulți oameni politici – chiar la cei mai de seamă reprezentanți ai burgheziei!... – precum şi cea mai mare parte dintre scriitorii români. Oamenii politici de azi sunt acei care au văzut şi unii din ei au dus luptele de întemeiere şi

[5] Această chestiune am examinat-o şi expus-o mai amănunțit în câteva pagini care au apărut în „Sburătorul literar", mai, 1922, sub titlul: *Amurgul raselor* şi *Ce e naționalitatea*?

consolidare ale burgheziei şi au realizat pe de-asupra idealul naţional, adică au pus stăpânire pe tot terenul de care deocamdată – până la apariţia imperialismului industrial – se pot socoti mulţumiţi. E adevărat, lucrurile s-au schimbat, au înaintat; oamenii se schimbă însă mai greu. Ei rămân cu vechile pasiuni – la ideal! – şi după satisfacerea pasiunilor... Lucrurile, în esenţă mult mai revoluţionare, merg mai repede decât noi. Iar scriitorii noştri de azi, deşi de diferite obârşii sociale, au îmbrăţişat în chip firesc ideologia care (o simt cu instinctul) le creează cele mai mari privilegii – numai teoretice, să nu ne înşelăm!... – întrucât nu e puţin lucru să fi declarat reprezentantul tip al naţiunii!... mai presus, mai esenţial, mai inefabil decât primul-ministru sau chiar M. S. Regele.

Aceşti scriitori sunt – poate şi din pricina împrejurărilor – tipuri etice, având adică (vorbim de viaţa cerebrală) un singur organ cu ajutorul căruia îşi împlinesc toate funcţiile vitale: de relaţie, de alimentaţie, de excreţie, de reproducţie. Tipul estet e rarisim... E totuşi cu putinţă ca tipul etic – precum a dat în Rusia pe Tolstoi – să creeze şi geniul artist al acestui colţ de pământ. Diferenţierea – Gourmont zice „disocierea" – e încă rudimentară chiar la *homo esteticus* şi aproape cu toţii scriem nuvela, romanul sau poezia, având un ţel precis, o durere definită şi în adăstarea unei recompense prevăzute.

Crinul, în adâncul calciului, şi-a distilat aroma-i pătrunzătoare, pentru a-şi sluji, ca toate florile, mirositoare, instinctul de reproducere. Da, floarea e pusă în vază de porfir, deasupra pianului, pentru aceiaşi aromă, dar nu pentru acelaşi scop: artistul, şi mai cu seamă criticul de artă vor să ne facă să credem că dumnealor gustă aroma, pentru că reprezintă şi-i interesează foarte mult instinctul de reproducere a familiei crinilor...

Ar trebui să facem o prea mare excepţie şi să presupunem o necunoscută încă până azi elasticitate de suflet, ca să negăm faptul precis că artistul devine simfonie perpetuă, numai când îi calcă pedala, piciorul gros al vieţii, Alecsandri – şi-l cităm în ce

are el mai bun ca să-l plătim de injuria la care ne-a silit dl. Ibrăileanu, – a scris *Pastelurile* văzute în jurul Mirceştilor. Comediile universale ale lui Caragiale au fost scrise la Bucureşti, cu intenţia precisă de a ridiculiza un partid care întemeia România modernă. Nici Mollière nu văzuse şi nu se gândise la alt public decât la cel din Parisul şi Versailles-ul lui Ludovic XIV. Puncte de pornire. Material brut. Suntem îndemnaţi de dl. Ibrăileanu să ne repezim cu admiraţia la trombon şi nu la partitura în care e înscris sufletul lui Beethoven. (Oare pentru că trombonul e la văzul tuturor, iar partitura cere o foarte complicată transpunere cerebrală?)

Ne vom feri de a da o definiţie artei, ca să nu fim învinuiţi că avem un suflet pueril şi prepuelnic, că ne ţinem doar de un fel de joc al spiritului, fără început, fără sfârşit, care se arată de la primele zile ale copilului şi umanităţii, joc al spiritului, care n-are nici un ţel, mulţumit şi perfect în sine, joc al spiritului cine ştie dacă nu de aceeaşi esenţă cu jocul vitalităţii care a creat pentru propria-i plăcere, nebună de bucurie şi inconştienţă, pleziozauri, flori şi oameni – joc al spiritului care, de-a lungul vieţii omului de azi, se pare că se păstrează atât de greu în stare pură!... – Dar putem spune fără sfială că în faţa lumii artistul vine cu sufletul unui alt marchiz de Sade: totul pentru voluptatea intelectuală!

Muzica, pictura, sculptura, nu vor să dovedească aproape nimic, cel puţin de când nu mai sunt în slujba regilor-popi sau a popilor-regi. Numai literatura, pentru că întrebuinţează cuvântul rostit de gura care mănâncă, e reţinută, cu mai mult sau mai puţină ipocrizie, în slujbă străină.

Nu încape îndoială că materialul întrebuinţat în opera de artă nu se inverteşte tot, nu tot devine flacără, spirit pur. Urme evidente rămân, cu toată vâlvătaia sufletului: sunt „caracterele specific naţionale", aceleaşi la Eminescu şi Matilda Cugler-Poni, la Caragiale şi Polizu Micşuneşti, la Sadoveanu şi I. U. Soricu, la Arghezi şi Nichifor Crainic. Scriitorul de-ar fi el universal are fără voia, poate fără ştirea lui, „caractere specific

naționale"; e o dovadă că viața nu trăiește fără a fi lăsat, pe drumul pe care aleargă fără scop, anumite rămășițe care sub altă formă, îi alcătuiseră hrana. Ar fi, ce e drept, inofensive, și n-ar merita osteneala gândirii, dacă nu s-ar fi cercat să se clădească din ele o estetică.

Întrucât cuvântul are o dublă valoare: una social-practică, alta estetică, în fond nu ne putem opune, nu putem pe nimeni certa că urmărește în trecutul unei literaturi, caracterul politicii pe care a slujit-o, sau alte caractere. Dl. Ibrăileanu a scris despre *Caracterul specific național în literatura română.* Nimic nu ne-ar împiedica să scriem studii similare: „Caracterul specific bugetar" sau „Caracterul specific vinicol" sau „Caracterul specific atletic în literatura română". Toate aceste finalități, antiestetice, sunt interesante, desigur – dar ele au vina tristă de a menține deplină confuzia valorilor într-o vreme când literatura română ar fi trebuit de mult să-și fi limpezit ochii!...

Renunțăm la următoare argumente :

a) Trecutul nu dovedește niciodată viitorul. Forțe noi intervin: caracterul de până azi al literaturii române (admițând că estetica s-a confundat deplin cu „ale noastre") nu e o poruncă pentru vecia vecilor.

b) La lipsă egală de talent sunt infinit mai multe probabilități să trăiască scriitori cu subiecte adânc omenești și deci universale.

c) Un scriitor de pură fantezie, dar cu un extraordinar talent, trebuie oare dat afară din literatura română – presupunând că ar apărea – numai pentru că n-ar intra în coloana „caracterului specific național"?.. (Un Wells *sau* Rosny, *români).*

Cum rămâne însă cu orășenismul care amenințând „caracterul specific național" al literaturilor, amenință direct sâmburele originalității literaturilor, în tot cazul al literaturii române, – ceea ce e încă destul de grav. Căci trebuie s-o recunoaștem: mergem spre orașe, și alte popoare, dar și noi, românii. Mai mult: suntem pe punctul de a ne crea o viață proprie

industrială: directorul Băncii Naţionale lucrează (în timp ce noi ne ostenim la această pagină de estetică) la un proiect de lege pentru transformarea Creditul Funciar în Credit Industrial. Boierii nu mai locuiesc de mult la conace. Ţăranii chiaburi năzuiesc, din toate puterile, să-şi aibă case la oraş. Sub ochii noştri, craiovenii s-au mutat la Bucureşti, iar la Craiova au venit, plini de entuziasm, îngroşând rândurile spectatorilor de cinematografe, calafetenii, băileştenii, plenicenii, rădovănenii, livezenii – fără nici o consideraţie pentru viitorul literaturii române!... Toţi oamenii politici se străduiesc să orăşenească satele, să industrializeze agricultura. Să credem oare că din această pricină va începe curând – sau poate a şi început! – decadenţa literaturii române?

Spaima aceasta priveşte pitită cu ochi mari numai din teoria dlui Ibrăileanu.

Dar mai înainte de a prăvăli câteva steiuri pe acest animal de spaimă care vrea să dezoleze toată literatura română, de ieri, de azi şi câtă va apărea prin veacurile ce se desfac din cercuri de întuneric spre noi, să revenim deocamdată la „poezia nouă", pricina de fapt a acestor călimări revărsate peste hârtie albă, poezie, se pare, lipsită de „caracter specific naţional".

D. Ibrăileanu simplifică la extrem „poezia nouă" când o reduce „mai mult la o poezie de senzaţii".

De la obârşia ei franceză – singura care ne interesează, fiindcă e singura care a influenţat pe scriitorii noştri – poezia nouă (oricâte erori şi excentricităţi va fi săvârşit) a voit să facă, pentru a doua oară, deosebirea hotărâtoare dintre vorbirea artistică, dintre cuvântul grăit şi cuvântul scris, dintre realitate şi semnificaţie. Muzica a influenţat decisiv această pornire; simboliştii francezi au fost, în frunte cu Mallarmé, nişte pasionaţi ascultători ai concertelor Lamoureux şi fervenţi adoratori ai lui Wagner. Cuvântul trebuia să aibă şi el în artă semnificaţia divină a sunetului, virtutea de a încânta, vrăji, evoca, sugera, crea... Formula literară (care se confunda la origini cu formula muzicală, având amândouă osatura ritmului)

era sortită să aibă o valoare deosebită de cea de toate zilele. Întrucât cuvântul e cu două aspecte: unul trivial, celălalt divin; întrucât literatura are ca prim element de expresie acelaşi limbaj şi pentru „pusei oala să fiarbă” şi pentru „plai, gură de rai” – precum unele organe au uneori două sau mai multe funcţiuni de împlinit, cu totul diferite – omul de artă îşi trădează menirea dacă nu tinde cu forţele lui toate a crea din nou limbajul dumnezeiesc, cel literar, adică înzestrat cu puteri supranaturale. Fireşte, de-aici până la a voi să scoţi sunete de harfă din silabe şi culori din vocale – e o oarecare distanţă, niţeluş spre stânga. Dar tendinţa care reintegrează arta literară în magie (cu care – plus muzica – se confunda la obârşie) e vădită; şi aşa se explică de ce niciodată până la simbolism, mişcare fundamental revoluţionară (în orgia de naturalism care domină încă majoritatea creierilor creatori şi a creierilor receptivi) adversitatea împotriva unui curent de artă n-a ridicat atâtea proteste, de ce – ca să întrebuinţăm propriile cuvinte ale domnului Ibrăileanu – „cei vechi se uită la cei noi, şi aceştia la cei dintâi, cu ură, ca la nişte monştrii, ca la nişte duşmani”, de ce poezia nouă, moartă „de vre-o 40 de ani în Franţa”, e vie totuşi, şi în cel mai de seamă poet al Franţei contemporane, în „le parfait poète”, Paul Valéry şi în mijloacele de expresie ale lui Marcel Proust, de ce în sfârşit atâţia critici îşi închipuie că e cu putinţă, în această luptă, să fii „obiectiv” adică să stai cu un picior într-o tabără şi cu celălalt în cealaltă şi să crezi că „adevărul” curge exact între ale domniei-tale picioare!

De la acea distincţie revoluţionară au pornit toate celelalte tendinţe al poeziei noi: de multiplicare a senzaţiilor, de substituiri, confuzii voite, polarizări de senzaţii în jurul unei imagini etc. (etc.: căci sunt imagini pentru fiecare din cele cinci simţuri); de înălţare a serilor de analogii şi în sfârşit – pulverizarea totală a limbajului şi logicii din care pulverizare dadaiştii vor să facă şcoală aparte.

Dl. Ibrăileanu socoteşte că „poezia cu cât este mai *nouă* cu atât exprimă mai puţin sufletul unui popor”. Căci „sufletul unui

popor înseamnă mat ales sentimentele, ideile, concepţiile sale şi nu-l poate exprima decât poezia, de sentiment şi concepţie, în contra căreia se ridică teoreticienii poeziei *noi*".

S-a văzut mai sus ce rol au sentimentele şi concepţiile în valorile estetice; nu pe înţelesul propriu-zis al acestor sentimente şi concepţii cade accentul grav. De asemenea nu voim să întrebăm pe dl. Ibrăileanu ce-l acela „sufletul unui popor" – vorbim din punctul de vedere al omului de artă – spre a nu-l sili pe dl. Ibrăileanu să vadă că cei mai de seamă scriitori ai unui neam stau la poli opuşi în ce priveşte sensibilitatea şi concepţiile, ba având mai curând înrâuriri, dacă nu perfecte suprapuneri sufleteşti, cu scriitori... care reprezintă „sufletul" unul popor inamic!...

Credinţa că poezia simbolistă n-are concepţii şi sentimente, e o gravă eroare sau neştiinţă. A fost tocmai o reacţie împotriva parnasienilor seci şi formalişti. Mişcarea simbolistă a suferit, dimpotrivă, de un exces de sentimente – Rimbaud!... Verlaine!.. Maeterlink! Laforgue!... fără a mai pomeni de Mallarmé, despre care s-a spus că e mai mult un poet al gândirii reci, şi de discipolul lui de azi, Valéry care e de-a dreptul poetul cerebralităţii. Fapt e că simbolismul a izbit atenţia şi a revoluţionat estetica, prin instrumentele lui noi de expresie, ceea ce a făcut să nu i se ia în seamă elementele sufleteşti organizate, iar poeţii revoluţionari când şi-au descompus aceste elemente, au făcut-o tocmai pentru o nouă reintegrare, dar pe alte schele poetice.

Spre deznădejdea acelora care aşteaptă ca simbolismul, ca orice şcoală literară de până acum, să apună, spunem cu hotărâre: simbolismul nu numai că n-a murit, dar din trunchiul lui extraordinar au răsărit mai multe mlădiţe decât au putut visa vreodată întemeietorii lui revoluţionari iar coroana acestui copac e de fapt cerul cu miraculoase şi infinitele nuanţe ale poeziei contemporane europene.

Prin caracteru-i fie hors-trivialité – care l-a silit la iscodirea unor noi instrumente poetice – s-a crezut că simbolismul

este doar poezia subconştientului, a maladivului, a sonorităţii; iar linia, lumina, culoarea în poezie sunt privite ca o reacţiune împotriva acestui curent[6]. Simbolismul nu elimină nici ochiul – ba putem adăuga, fără a fi dezminţiţi, că niciodată vizualitatea n-a avut un câmp atât de vast şi semnificaţia aparenţei n-a fost atât de adâncită, ca din momentul în care s-a decretat cu violenţă divorţul realităţii văzute, de al realităţii create! Cu armurile grele ale vechii arte poetice, pe sine, dl. Ibrăileanu admite „obscuritatea reală", aceea care reiese din mijlocia putinţă de înţelegere. Dar educaţia noastră artistică a fost – şi este încă! – atât de ordinară, încât cele mai „reale obscurităţi" vor dispărea în ziua când va fi încheiat molima aceasta a epocii, „caracterul specific naţional" sau alte „caractere" finaliste ale criticii de ariergardă. Dl. Ibrăileanu nu admite însă cu nici un chip obscuritatea voită care e – după domnia-sa – „o şarlatanie, un fapt care interesează mai mult etica decât estetica literară". Dar obscuritatea voită e tot atât de nevinovată – sau vinovată! – ca şi cealaltă „reală", întrucât însăşi poezia e voită. Nimeni nu e silit să grăiască în stihuri, în ritm, sau să gândească poetic, şi dacă n-am fi voit să articulăm, am fi urlat şi azi cu fiarele.

Avem o mică surpriză pentru dl. Ibrăileanu.

Voim să arătăm aici – oricât de insuficient – că poezia populară românească (populară, adică primitivă, adică implicând distincţia între cuvântul grăit şi versul cântat) liberă de toate cătuşele „caracterelor specifice", întrucât nu vrea a dovedi nimic alt decât albastrul apelor ei – ea însăşi „Dunăre, apă, vioară" (viorie), căreia cărturarii politici îi tot descântă: „Face-te-ai neagră cerneală" – cuprinde elemente nu numai simbolice (comune de altfel tuturor creaţiilor primitive, ci elemente poetice simboliste („simbolistice" zice dl. Ibrăileanu) adică trecute prin retorta unor creieri aristocraţi, ba încă-n toate regiunile româneşti, deci anti-regionaliste:

---

[6] Vezi E. Lovinescu, volumele 7 şi 8 din *Critice*.

– Surprinzătoare variaţii de muzicalitate, ritm inclusiv; în întregime: Un colind din colecţia Theodorescu, cules la 1885, într-un sat din Gorj[7] – Şi poetul gorjean nu cunoştea pe fratele lui de aceeaşi genialitate, din acelaşi timp, de pe malurile Senei, Mallarmé!... Apoi muzicalităţile parţiale – siluind totdeauna, dar minunat de frumos, graiul cel drept. Sunt nenumărate; iată una doar, în versiunea „Mioriţei” semnalată de curând de dl. Sadoveanu[8]:

„S-aude, s-aude,
Departe la munte
gomăn, gomănaş (cântec, sunet)
glas de buciumaş

de trei ciobănaşi
gomân gomănind
oile pornind...”
(Jud. Iaşi)

– Fermecătoare transpuneri de senzaţii:
„Lună luniţă
Glas de porumbiţă”
(Judi Mehedinţi)

– Viziuni diabolice:
„Căscioara ei
doi bălăurei
în gură ‘ncleştaţi
în coadă ‘nnodaţi”
(Jud. Gorj)

– Absurdităţi verbale, cu intenţii de baroc (aproape dadaismul lui Tristan Tzara!) nenumărate în poezia noastră; avem la îndemână o pildă din jud. Muscel – prea lungă de reprodus.

---

[7] Reprodus şi în *Isbânda ilustrată* din 1 Ianuarie 1922; aici nu-l mai reproducem din pricina lungimii.
[8] Vezi „Viaţa românească”, Nr. 11, din 1922.

– Elemente ciudate, aproape fantastice, cu intenții de poezie surprinzătoare: dăm două pilde scurte:

„De te duci bădiță, duci
ia-mă, bade, și pe mine
fă-mă brâu pe lângă tine.
De ți-i greu, biță, de brâu
fă-mă lumină de său
fă-mă lumină de ceară
și mă vâră subțioară,
unde seara-i însera
eu frumos te-oi lumina”
(Jud. Neamț)

„Fă-mă, Doamne, ce mi-i face
Fă-mă roata stelelor în drumul muntenilor...”
(*Colecția Reteganului*, deci Ardealul)

– În sfârșit această extraordinar de frumoasă și de depărtată analogie:

„Nu știu luna pe cer trece
sau puica la apa rece”
(Jud. Dolj)

care nu e o comparație (puica trece ca și luna) – ci o analogie, un salt în absurdul poetic pe care nu știm dacă până acum l-a izbutit în aceiași măsură vreun simbolist român !...

Găsim, e adevărat, – și aici dreptatea e de partea dlui Ibrăileanu – și versuri corespunzând de-a dreptul „realităților noastre”; dar nu mai au, același preț:

Mânca-mi-ți-ar lupii porcii
ca mi-ai omorât-bobocii
Foaie verde foi lipan
am să-ți fac proces verbal
să te dau la tribunal!
(Jud. Dâmbovița)

Ultimele versuri îi dau poate dreptate dlui Ibrăileanu să exclame: „Vedeţi rezultatele orăşenirii noastre? Proces-verbal, tribunal!... Salvarea literaturii noastre este la ţară – altfel îşi pierde originalitatea!...". (Deşi – precum văzurăm – poezia populară, când e adevărată poezie, e alcătuită de fapt din cele mai desconsiderate, anti-regionale elemente ale poeziei noi).

Spaima de oraş e iluzorie.

Literatura care a influenţat cel mai mult – în bine şi în rău – literatura noastră, voim să vorbim de literatura franceză, n-a fost niciodată o literatură ţărănească. Asemenea celorlalte flori ale civilizaţiei, adică flori cultivate, şi floarea literară e orăşenească. Atunci când vrea să fie „specific naţională" (adică mai mult rurală) se travesteşte – şi, vai! Dacă dl. Iorga e vinovate de travesti-ul „Sămănătorului", dl. Ibrăileanu are şi el o parte din vină la travesti-ul „Vieţii Româneşti" (de dinainte de război) când scriitorul era preferat în cuşmă ţuguiată şi cu clopoţei în panglică la opinci de piele de porc. Erau rămăşiţele criticii naturaliste, puse în slujba naţionalismului mistic de început de burghezie.

Cu tot caracterul ei necioplit, mistic şi viguros, literatura rusă nu e nici ea o literatură rurală; ba însăşi elementele rurale sunt aduse, spre a se scoate din ele tot elementul tragic, în lumină orăşenească, europeană.

De ce vor fi voind unii să rămânem în faşă – deşi ne-am ridicat până acum de câteva ori în picioare? E drept, avem încă pe trupul nostru jilav, urme din sfânta matrice a pământului în care am visat fără grai aproape de două ori nouă secole. Dar în timp ce maşinile noastre de fier bat în ritmul veacului, noi ne tragem înapoi la plugul de lemn, şi în timp ce trimitem activ grâul şi petrolul peste hotare; în viaţa sufletească ne silim a cultiva numai atâta păpuşoi cât trebuie de o mămăligă „specific naţională". Priviţi, câţi şi cu câtă ardoare s-au întors cu spatele şi trag de fundul carului înapoi!... Când lucrurile neînsufleţite sunt astfel mai însufleţite decât noi însufleţiţii, ne străduim a le convinge că trebuiesc însufleţite şi ele cu neînsufleţirea noastră...

Înapoi nu se mai poate merge. Înainte nu voim să mergem. Şi între aceste două lumi, care şi-or fi având desăvârşirile lor originale, ne menţinem mediocrii sau falşi.

Europa – sufleteşte, cel puţin – nu devine un mozaic de naţiuni (nici mozaic, precum cred unii evrei şi unii antisemiţi) ci o cale lactee de indivizi superiori. Noi nu trebuie să rămânem în hoardă, legaţi de un fals spirit de corp – când pădurile lumii s-au tăiat şi luminişurile sunt azi, pe toată suprafaţa globului, oraşe legate între ele prin telefoane, telegrafe, cărţi, trenuri rapide şi muzică.

Însăşi ideea superioară a naţionalităţii – creatoare şi fecundă de atâtea ori – nu ne poate ţine pe loc.

Povestea Albatrosului, pasărea mărilor, e tragică:

Exilé sur sol au mileu de huées
Ses ailes de géant l'empeche de marcher
(Baudelaire: *l'Albatros*)

Dar *homo estheticus*, omul de artă, va cere cu hotărâre să i se taie *Albatrosului* aripile, cu ajutorul cărora pasărea mărilor a răzbătut întinderea apelor vijelioase şi pustii, aripile care acum îl împiedică să meargă... Homo estheticus ştie câtă materie grea, de atâtea veacuri, trebuie să fie înfrântă ca spiritul să poată grăi în minunatele lui limbi. (1923).

Poporanismul cu două capete

N-am fi crezut niciodată ca dl. Ibrăileanu, atât de prudent faţă de scriitorii care nu fac parte din cercul „Vieţii româneşti" să pornească deodată la lupta pe care zadarnic o aşteptasem altădată. Ca o domnişoară niţeluş în vârstă, dispreţuise multă vreme să se amestece în jocurile tineretului, până când, iată! a pornit la dans şi învârtindu-se nu vrea să mai ţie seama de nimic!

Într-o schiţă în care descriam o vizită la dl. Ibrăileanu, afirmam – fără ironie şi fără satiră – că ceea ce caracterizează

pe directorul „Vieţii româneşti”, e o perfectă lipsă de personalitate. Pentru un judecător de artă e o condiţie esenţială şi indispensabilă. G. Ibrăileanu fusese creat de natură în vederea, criticii literare.

Poate că se întâmplă cu sufletele noastre ceea ce se- ntâmplă în văzduh: vidul cheamă furtuna. Socialismul şi poporanismul – care e un socialism al mediocrităţii economice şi sufleteşti – au năpădit peste dl. Ibrăileanu. Dar adeseori dl. Ibrăileanu, scuturându-se de praful sociologiei redacţionale, a fugit tinereşte în lume şi a revenit cu un surâs de libertate anarhică şi estetică... Prietenii politici se obişnuiseră cu aceste „escapade” de estet nebănuit, iar esteţii rămâneau nedumeriţi de intrarea din nou în sociologie a criticului literar.

Se ştie că „Viaţa românească” – în care dl. Ibrăileanu se confundă voluntar şi conştient – a dus de la întemeierea ei până la izbucnirea războiului mondial, o luptă înverşunată şi nu fără rezultate, pentru înfăptuirea poporanismului politic. Se ştie că poporanismul politic se situase între conservatori şi social-democraţi şi în acest spaţiu, deşi luptă pentru împroprietărirea ţăranilor şi votul universal, poporanismul rămânea o şcoală politică reacţionară prin idealul ei mărturisit: crearea unei democraţii rurale. Faptul ar fi fost unic pe suprafaţa pământului (toate democraţiile au fost urbane) – dar nu era oare unic faptul că ţara noastră era o ţară de ţărani, de rurali, întrucât orăşenii în cea mai mare parte – amintiţi-vă antisemitismul poporanist!... – erau străini ?

Se ştie de asemenea că pentru a stârpi influenţa reală a poporanismului „Vieţii româneşti”, C. Dobrogeanu-Gherea scrie îndată după răscoalele ţărăneşti din 1907 monumentala sa *Neoiobăgie*, în care arată că adevăratele forme superioare de viaţă socială spre care trebuie să tindem nu e demografia rurală, ci democraţia burgheză urbană, în favoarea căreia lupta socialismul român.

Iată câteva rânduri, semnificative, din lucrarea lui Gherea:

„Vine Rodica de la fântână cu cofiţele pline de apă, vin flăcăi şi fete cântând de la muncă, se aude buciumul sunând de departe, vin fugind şi mugind vacile de la păscut, scârţâie cumpăna de la fântână latră câinii, oile behăesc, sar mieii, cântă cocoşii.

O adevărată societate *chantecler*: asta în intenţia şi imaginaţia poporanismului de doctrină. Dar realitatea, cruda realitate, ar semăna foarte puţin cu acest tablou rustic. În realitate o societate ţărănistă ar fi o societate înapoiată şi economiceşte şi politiceşte şi culturaliceşte. Ar lipsi din ea, ce-i dreptul, zbuciumul şi frământarea societăţilor moderne, dar în schimb ar lipsi şi cultura mintală şi sufletească, speranţele mari, lumina ce răsare din această luptă şi din acest zbucium; iar în locul lor ar domni moravuri crude, raporturi omeneşti semi-barbare, orizonturi sumbre. O societate bazată pe cultura (agricolă) mică şi pe industria casnică ţărănească ar fi ţara mizeriei economice şi deci şi culturale şi morale şi naţionale".

Şi evocând imaginea unei societăţi urbano-industriale, Gherea încheie:

„Numai acolo poate fi idealul nostru şi al ţării... Acolo naşte viitorul!..."

O carte întreagă scrie apoi dl. H. Sainelevici: „Poporanismul reacţionar", în care duce mai departe analiza ştiinţifică a lui Gherea, scoţând în lumină caracterul retrograd, rural, al mentalităţii fruntaşilor poporanişti – precum şi falimentul estetic al literaturii tendenţioase, poporaniste, culminată în dl. I. Ciocârlan.

Un studiu neobişnuit de adânc scrie în sfârşit dl. St. Zeletin, „Revoluţia burgheză în România" în care arată, între altele, că democraţiile apusene agrare evocate de poporanismul românesc, Danemarca, Olanda, nu sunt o eflorescenţă socială, ci, o degenerescenţă a unei burghezii mercantile redusă la mulsul vacilor de concurenţa feroce a Angliei!

Toate aceste mărturii stau scrise; însăşi „Viaţa românească" stă dreaptă în istoria luptelor noastre sociale şi

culturale, susţinută de coloana vertebrală a poporanismului. Ei bine, numai dl. Ibrăileanu e de părere că „Viaţa românească" n-a fost reacţionară, ci a luptat pentru introducerea formelor apusene în viaţa noastră politică şi culturală , şi face o seamă de citaţii, – aproape convingătoare!...

Da, în „Viaţa Românească" au apărut şi următoarele: „Trebuie să introducem în indefinit toate formele sociale şi politice pe care le îmbracă Occidentul..." sau „România trebuie să îmbrace acele forme noi..." sau „e o copilărie aerul ţâfnos cu care conservatorii doctrinari privesc aşa numitele *forme noi* şi *pervertirea* mentalităţii româneşti de către cugetarea străină..." sau „era nu numai fatal dar chiar necesar ca Ţările Române să lepede haina fanarioto-turcă şi să se organizeze europeneşte..." sau „influ-enţa apuseană şi creşterea culturii româneşti naţionale sunt două fenomene concomitente" etc. etc.

Dar în cazul acesta nu mai înţelegem nimic!

Şi unde este dl. Ibrăileanu? Este el în poporanismul reacţionar care vedea viitorul ţării sub forma unei roate de brânză de Olanda, sau în concepţia care vede viitorul ţării în formele sociale create în Apus de eflorescenţa marilor industrii?

A fost „Viaţa românească" poporanistă sau anti-poporanistă?

Aceeaşi atitudine echivocă, lipsită de personalitate în critica literară. dl. H. Sanielevici citase următoarele rânduri ale dlui Ibrăileanu din „Viaţa românească". (Anul 1, 126): „Literatura românească nu poate fi decât românească. Şi spiritul românesc, considerarea lumii şi reacţia faţă cu lumea fiind mai nepervertit, mai curat la poporul românesc de la ţară numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care, sau fac parte din ţărănime şi n-au rupt legăturile morale cu ea, ca de pildă Octavian Goga şi Ciocârlan, sau care, dacă nu fac parte din ţărănime, şi-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat şi românesc al sufletului popular, ca de pildă Sadoveanu, sau fac parte dintr-o clasă superioară dar care din cauze istorice,

trăind cu poporul departe de influenţele nefaste străine care au trecut peste aceste ţări" etc. etc.

Şi iată ce scrie dl. Ibrăileanu în numărul cel mai nou al „Vieţii româneşti" (1925), *à notre intention*:

„Şi ce idee curioasă că noi suntem ţărănişti, dar ascundem! Dacă am tipări literatură ţărănească pentru ţărani, am putea ascunde? Am putea ascunde că propagăm această literatură, dacă am propaga-o!..."

Dar a fi susţinut că literatura românească e specific românească numai la ţară, numai prin ţărani scriitori sau prin scriitori care vor să devie ţărani („sau fac parte din ţărănime şi n-au rupt legăturile morale cu ea, ca de pildă Octavian Goga şi Ciocârlan, sau dacă nu fac parte din ţărănime, şi-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat şi românesc al sufletului popular" etc.) e mai mult decât a propaga o literatură ţărănistă: e eliminarea totală, din literatura română, a oricărei alte literaturi.

Daca dl. Ibrăileanu declară că nici în poporanism nu-l vom găsi, – între esteţi în nici un caz nu vrea să fie – renunţăm să-l mai căutăm undeva. Domnia-sa a scris odată în „Spiritul critic" următoarele rânduri: „Democrat, aristocrat, naţionalist, internaţionalist etc., omul se naşte aşa".

Nu. Sunt unii oameni care nu se nasc nimic.

Că „Viaţa românească", demnă urmaşă a „Sămănătorului", este în opinia publică şi a discipolilor o tribună poporanistă, care a publicat şi provocat o literatură poporanistă, ne-o arată într-un număr al „Gândirii" dl. Cezar Petrescu, redactorul ei, care scrie : „Literatura care exalta trecutul şi întregirea naţională a «Sămănătorului», ori care exalta masa ţărănească a poporanistei «Viaţa Românească» va fi fost etc." Şi mai departe: „A fost o literatură de sacrificiu; generaţia ultimelor decenii şi-a rupt singură aripile, pentru a rămâne mai aproape de pământ. Fără îndoială, acum, cea mai mare parte din această literatură de ieri, e da! caducă şi inactuală".

Ce ispravă am făcut oare? O notiță într-o revistă, un cuvânt scăpat într-o recenzie au fost de-ajuns ca ambele surate ale literaturii de *terroir* să se lepede de trecut... Cu melancolie privim la această sfoliere a petalelor care erau de mult cenușă și nu știau!... Citim, nu ne vine să credem ochilor: „Ciclul țărănismului e închis, după cum închis e ciclul Ardealului. Problemele morale ale timpului sunt altele și scriitorul se va întoarce la ele cu inima mai ușoară, fiindcă de altădată poate fi numai ai artei, fără să aibă a-și pune înainte mustrarea că de la o luptă a fost absent".

Poate fi într-adevăr numai al artei? Cred că dl. Cezar Petrescu își face iluzii. Părintele său sufletesc, dl. G. Ibrăileanu, meșter literar mai bătrân, nu lasă el cu una cu două din mâini o unealtă care a ținut și ține literatura la o mijlocie dârză. Se va lupta el cu noi, uneori, punând semne de întrebare, scriind despre Anatole France și scrisorile lui James, pomenind de Paul Valéry și Marcel Proust, după insistentele recomandații mondene ale dlui Ralea. Dar, la o adică – pentru că poporanismul politic e perimat – va înfățișa celălalt cap al poporanismului, capul „artistic", frezat cum e mai modern. Iată cuvintele dlui Ibrăileanu: „Poporaniștii au spus că odată cu schimbările sociale și politice de după război – împroprietărirea țăranilor, votul universal – din poporanism nu mai poate rămâne de actualitate decât una din preocupările lui de altădată: accentuarea importanței caracterului specific în literatură".

E limpede : „caracter specific", e tot poporanism! Știam!! Opera de artă rămâne mai departe, trebuie să rămân mai departe – cum spuneam odată – slugă de curte altor valori sufletești.

Spiritul „critic" pe care dl. Ibrăileanu îl aduce în judecarea operei de artă e un spirit străin de artă, și de câteva ori până acum acest „spirit critic" l-a adus în trista situație de a face compromisuri cu „Viața românească", publicând opere împotriva convingerilor revistei, contrazicându-se cu sau fără știință sau... tăcând cu aristocratică nepăsare!... Cea mai veche farsă i-o joacă spiritul „critic" acum vreo douăzeci de ani când

scriind „Spiritul critic în cultura românească”, afirmă: „Poporul influențat poate asimila cultura, ori în mod pasiv, adică la întâmplare, fără alegere, fără critică, ori criticând, cernând elementele culturii străine, pentru a-şi însuşi numai ceea ce-i trebuie pentru dezvoltarea propriilor sale bogății, energii, capacități sau aplecări”.

Afirmația pare foarte cuminte la prima vedere, aproape banală – e însă o frază de vechil care stă la uşă... Stă de geaba: De unde poate şti „spiritul critic” ceea ce e folositor sau nu poporului, mai înainte de a cunoaşte efectele acelei culturi?... A fost apoi în stare „spiritul critic” al lui Eminescu sau Caragiale – acesta din urmă atât de convingător! – să împiedice intrarea în țară a formelor democrației apusene?... Şi apoi ce este acela „popor”?... E un cuvânt – dar în el e o lume diversă!... Cultura apuseană a convenit micilor boieri munteni, care au creat partidul liberal şi instituțiile bancare, a „stricat” boierilor mari moldoveni, şi aşa mai departe. Spiritul „critic” – dacă ar fi avut vre-o putere – ne-ar fi oprit la o concepție de stat, pe care suntem fericiți că n-am cunoscut-o, când ne gândim că e recomandată de un spirit „critic” poporanist !... Concepția de cultură o cunoaştem: ea s-a opus cu ultima îndârjire tuturor formelor superioare de creație, tuturor progreselor sociale, făcând din scriitorul român un nobil reacționar în zdrențe, o slugă la idei străine de viziunea artistică. Țara aceasta a devenit o țară europeană împotriva celor mai mulți şi celor mai de seamă scriitori ai ei.

Credincios nehotărârii sale, dl. Ibrăileanu în ultimul număr al „Vieții româneşti” se întreabă: „De fapt s-a introdus ceva la noi fără alegere? S-au tras la sorți formele europene? Căci nu erau numai de un fel…!” Dar a alege e cu totul altceva decât a tempera, a întârzia introducerea civilizației apusene – temperare, întârziere, bețe în roate ale „spiritului critic” evidente în volumul dlui Ibrăileanu: „....Şi suntem siguri că dacă spiritul novator ar fi mers alături cu spiritul critic ca în vremea, ca în persoana lui Kogălniceanu (?), spiritul novator

îmbărbătând spiritul critic, timid prin firea sa – suntem siguri că ţara noastră ar avea azi alt aspect. Dar s-a întâmplat altfel. Se vede că aşa a fost să fie...” (*Spiritul critic în cultura românească*, p. 267).

Şi acestui spirit de temperare, de întârziere (iar nu de alegere, cum se-nşeală dl. Ibrăileanu şi vrea să ne înşele şi pe noi, răstălmăcindu-se) răspunsesem altă dată: „Noi n-aveam nimic (în afară, bineînţeles, de bizantinism şi ortodoxism slavon). Totul trebuia adus: de la acul de cusut la poezia lui Mallarmé. Spiritul „poporan” pe care „spiritele critice” ar fi voit să-l continuăm era spiritul unei clase sortite de istorie să fie sacrificată! (E ceea ce explică într-un fel şi interioritatea artistică a ţărănismului în literatură). Nicăieri pe suprafaţa pământului, până azi, civilizaţiile n-au fost create de clasele agrare – oricât de pitoreşti ar fi ciobanul şi mioriţa lui... Şi adăugăm acum: dacă în ordine materială am trecut de la poştalion la accelerate exprese – aici spiritul „critic” neavând posibilitatea să ne prostească, – în ordine intelectuală se duc şi azi în România cele mai furioase lupte pentru a convinge pe scriitorii români să se coboare din trăsură în carul cu boi!...

O farsă nouă – evidentă şi pentru cei mai puţin pregătiţi – îi joacă dlui Ibrăileanu spiritul „critic” în chiar anul de apariţie al „Vieţii româneşti” (1906). Iată ce scria dl. Ibrăileanu atunci: „Literatura românească nu poate fi decât românească... Şi Spiritul românesc, considerarea lumii şi reacţia faţă cu lumea, fiind mai nepervertit, mai curat la poporul românesc de la ţară, numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din ţărănime şi n-au rupt legăturile morale cu ea, ca luând pe cei mai tineri de pildă Octavian Goga şi Ciocârlan – sau care dacă nu fac parte din ţărănime şi-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat şi românesc al sufletului popular, ca de pildă Sadoveanu – sau fac parte dintr-o clasă superioară, dar care, din cauze istorice, trăind cu poporul, departe de influenţele nefaste străine, care au trecut peste aceste

ţări şi-au păstrat sufletul românesc, ca de pildă clasa boernaşilor etc." (V. R. an. I, 136).

Iată ce scrie dl. G. Ibrăileanu acum (V. R. anul 1925 Nr. 12): „Scriam în primul număr din 1906 că un scriitor poate să-şi ia subiectul nu numai din viaţa oricărei categorii sociale naţionale, dar şi din viaţa unui popor străin şi scriitorul va rămâne român şi reprezentant al spiritului specific naţional, dacă în scrisul său se va vedea chipul de a gândi şi de a simţi specific naţional. Asta e ţărănism?" Fără îndoială! Căci – tot după dl. Ibrăileanu – ce fel de scriitor ar fi acela care s-a lăsat «pervertit» de „influenţele nefaste" şi nu se mai „botează" în „Izvorul curat şi românesc al sufletului popular"!

E nu numai o propagandă în favoarea ţărănismului literar – dar precum am văzut o excludere totală din literatura română a oricărei altfel de literaturi!...

Să fie sigur dl. Ibrăileanu că de mult nu mai aşteptăm surprize de la domnia-sa, sau de la scriitorii care şi-au luat o menire atât de frumoasă: „accentuarea importanţei caracterului specific naţional" – care e altceva decât un ideal de artă. Nu, nu avem curajul şi nici nu vedem folosul să mai cercetăm cu de amănuntul confuziile şi contradicţiile din cele două citate de mai sus şi să însemnăm nesfârşitul şir de întrebări care trec pe dinaintea ochilor... Vom observa un singur lucru: Octavian Goga şi Ciocârlan! Sunt două nume din citaţia dlui Ibrăileanu; aceste două nume, unul lângă celălalt, sunt diagrama întregii concepţii estetice ibrăilene!...

Au trecut 20 de ani de când dl. Ibrăileanu a scris rândurile de mai sus. Avem deci aici verdictul timpului. Goga trăieşte ca autor al unui volum de poezii de natură patriotică şi socială, dl. Ciocârlan – estetic – e mort de mult. Diferenţa de valoare estetică între Goga şi Ciocârlan e atât de mare, (era atât de mare şi acum 20 de ani) încât numai un creier furat de alte preocupări decât cele estetice a putut face cu seninătate grosolană confuzia de mai sus. Şi pe bună dreptate: nu e „specific naţional" caracterul operei lui Goga? Nu e tot atât de „specific naţional" –

poate şi mai specific naţional – caracterul operei lui Ciocârlan?... Şi în eroare suntem noi, aceştia câre – lasă că jignim sentimentele cele mal sfinte ale compatrioţilor! – nu vedem logica impecabilă a dlui Ibrăileanu!...

Ce urmează de-aci?... Că sentimentul naţional e un sentiment absurd sau ruşinos? Că nu trebuie să ne iubim patria? Că nu mai avem dreptul să fim antisemiţi? Că soldaţii care au murit pentru apărarea sau mărirea patriei au fost nişte proşti sau nişte înşelaţi? Câtuşi de puţin!... Urmează doar din cele de mai sus că etnicul este o valoare – atâta vreme cât este – şi esteticul e altă valoare. Aceste două valori pot avea puncte de contact, pot avea chiar obârşie comună – cum crede în anumite ore, în anumite anotimpuri şi în anumiţi ani, dl. Ibrăileanu. Se poate porni o creaţie de artă dintr-un sentiment etnic, patriotic sau numai social. Sunt momente când etnicul distruge esteticul – cu o îngrozitoare legitimitate. (Turcul care se lasă pe vine, într-o noapte cu lună, între ruinele Parthenonului.) Sunt cazuri când etnicul dispare şi rămâne de-a lungul veacurilor esteticul. Esteticul poate fi o întrupare desăvârşită a etnicului. Sunt cazuri strălucite când nu e Shakespeare e englez. Nu e mai puţin adevărat ca această iluzie poate să vină şi din pricină că poporul englez, de atâtea veacuri frământat de acel geniu, a devenit şi el niţeluş shakespearian...

Despărţirea apelor de uscat!... Iată ce nu poate concepe creierul confuz al dlui Ibrăileanu. Nu de mult în „Viaţa românească" dl. Paul Zarifopol – care a izbutit vorbind de literatura franceză să facă poate cea mai virulentă critică mentalităţii poporaniste şi criticii „caracter specific" – pomenea de învinuirile aduse lui Flaubert de Sainte-Beuve în privinţa „Doamnei Bovary": că ce bine şi frumos ar fi fost dacă Flaubert în faţa acelei detracate doamne Bovary ar fi aşezat în roman ca antiteză imaginea soţiei credincioase, potolite şi econome din familia franceză!... Care cititor francez n-a aplaudat justa, onorabila opinie a lui Sainte-Beuve – şi care cititor şi scriitor

român nu aplaudă de 20 de ani opinia legitimă, națională, „critică”, etnică și patriotică a dlui Ibrăileanu?...

O farsă recentă – de data aceasta sinistră, întrucât a fost silit să ajungă la dezmințiri de fapt, publicând ceea ce repudiase – i-a jucat dlui Ibrăileanu „caracterul specific”, căci l-a înstrăinat de cea mai vie mlădiță a poeziei contemporane. Pornind de la neștiință – „poezia nouă ar fi o poezie de notații, de senzații și neavând deci idei și sentimente e lipsită pe *caracter specific național*” – dl. Ibrăileanu a fost pus cu alt prilej în fața adevărului că „poezia nouă” (care purcede de la Baudelaire) nu numai că nu e lipsită de sentimente, dar a exacerbat viața sentimentelor, și nu numai că nu e lipsită de idei, dar e dat naștere prin Mallarmé, celui mai de seamă poet al Franței contemporane, lui Paul Valéry, poetul cerebralității – și că deci „poezia noua” ar putea avea și „caracter specific național”, pentru cine caută anume asemenea valoare etnică în estetică, precum ar putea găsi în „poezia nouă” – caracter specific ochi negri, sau caracter specific alcoolic, sau caracter specific catolic, sau caracter specific pantaloni cu dungă... Mai mult: s-a arătat dlui Ibrăileanu că însăși poezia populară românească (se poate ceva mai „caracter specific național”?) are uneori trăsături fundamentale, de formă și fond, ale „poeziei noi” (cu nenumărate citații din poezia populară). Se înțelege de la sine că dl. Ibrăileanu a tăcut ca un șef de partid. Nu vom relua chestiunea. Vom observa numai că mulțumită dlui Ibrăileanu „Viața româneasca” este revista – poate unica pe lume – al cărei dos e mai interesant decât fața: toți reprezentanții poeziei românești contemporane, în ce are ea mai viu și mai artistic, au trecut prin coșul redacției „Vieții românești”: G. Bacovia, N. Davidescu, Lucian Blaga, Elena Farago, A. Maniu, Ion Barbu, I. Pillat, Perpessicius, I. Minulescu... Poate și dl. Vinea. E drept că Demostene Botez, care n-ar fi putut exista fără Bacovia și Maniu, Al. Philippide, fără Minulescu, au fost publicați – au fost publicați apoi aproape toți cei citați mai sus... Să fi fost o concesie gustului public? O convingere estetică răzbătând prin

„specificul național”? Nu știm[9]. În tot cazul, acest fapt îngăduie dlui G. Ibrăileanu să polemizeze încă...

Și acum, drept încheiere, o lămurire... etică. Dl. Ibrăileanu socotește că-l urâm și de aceea nu-l înțelegem și nici nu-l vom înțelege. Nu, nu-l urâm. Îl și înțelegem. Pe planul estetic e dea pururi numai bucurie, numai lumină și surâs! – chiar când oamenii se întunecă, sau se destramă în noapte...

[9] A se vedea în „Mișcarea literară”, Nr. 11, mărturisirile spirituale ale poetului Minulescu, asupra debutului său la „Viata românească”.

O ANCHETĂ CU PRIVIRE LA SPECIFICUL ROMÂNESC

D. P. Comarnescu, unul din cei mai vioi ziarişti din noua generaţie, a întreprins în ziarul „Politica" o anchetă cu privire la „Arta românească, lămuriri asupra specificului românesc". dl. Comarnescu a cules mărturisirile câtorva sculptori, pictori, muzicanţi şi arhitecţi din ţară. N-a cerut mărturisirea niciunui poet, şi bine a făcut. Asupra unor materiale atât de sigure ca piatra, cărămida, sunetul şi culoarea se poate discuta mult mai concludent decât asupra cuvântului multiplu şi trădător.

* * *

D. O. Han, declară că avem o „artă populară născută din necesităţi locale şi din spiritul poporului român", în încrustări în lemn, în forma şi ornamentaţia oalelor, în covoare. Totuşi dl. Han nu ne dă o caracterizare sigură a acestei arte populare. Un studiu făcut de intelectuali cu dragoste, spune dl. Han, cu muncă şi adâncă pricepere a poporului român şi artei lui, ar putea să desprindă ceea ce este specific românesc şi ceea ce este influenţă străină. În aşteptarea unui astfel de studiu, dl. Han face preţioasa mărturisire de credinţă că „specificul românesc intră ca factor subconştient activat şi susţinut de efortul către cea mai pură expresie de artă.

Dna Cuţescu-Stork, profesoară de artă decorativă la belle-arte, ne cucereşte atenţia cu un stil impetuos, de la început: „În timpurile crâncene ale istoriei noastre, de nedreptăţi, cruzimi şi nesiguranţe ca un arbore vânjos sub furia continuă a furtunii etc. etc., şi până mai deunăzi la începutul timpurilor moderne bărbaţi şi femei striviţi se-ncumetau printre avalanşele grele din

afară să-şi găsească mulţumirea vieţii în cămin, la adăpostul inimilor calde şi simţimintelor frumoase ce mai cu seamă femeia le cultivă". În rezumat" dna Cuţescu-Stork nu crede în existenţa unui stil românesc în artele plastice (nici la Grigorescu „adeptul şcolii de la Fontainebleau"). Crede însă că „un adevărat stil românesc avem numai în artele anonime" şi – credincioasă catedrei pe care o ocupă d-na Cuţescu-Stork ne îndeamnă spre a ajunge la „monumentul artei decorative urbane", să facem din arta decorativă a ţărancei „veriga punctului de plecare iniţial", deşi ne atrage atenţia că „dacă s-ar cunoaşte legile decorative (strânsa legătură între ornament şi materia în care să fie executat), nu ne-am mai afla în faţa unor astfel de orori cum se văd la decoraţiuni de faţadă sau zugrăveli de case unde ornamentele de la broderiile cămăşilor ţărăneşti sunt turnate în ghips sau ciment!"

Arhitectul N. Ghica-Budeşti, autorul palatului muzeului de artă naţională declară că nu poate răspunde prin ce se deosebeşte arta noastră de a celorlalte ţări, întrucât nu există studiile necesare în această direcţie. „Lipseşte, spune dl. Ghica-Budeşti, cunoaşterea completă a chestiunii spre a răspunde la întrebare. Totuşi, urmează domnia-sa, avem elementele necesare unui stil". Iar credinţa fundamentală a dlui Ghica-Budeşti e că „suntem încă în perioada de formaţiune a stilului românesc modern şi că arhitecţii de azi care au cercetat şi studiat arta noastră din trecut spre a o potrivi cu viaţa modernă, au făcut până acum prin forţa lucrurilor, mai mult arheologie decât arhitectură".

Dl. N. Iorga – *homo universalis* — ne dă informaţiile cele mai preţioase şi aproape cheia problemei: „Nu există un stil românesc, declară domnia-sa, ci mai multe. Dacă ne gândim la clădiri vom găsi o sinteza de artă populară cu multe influenţe orientale şi occidentale (dintr-acestea din urmă, mai ales gotice şi mai târziu influenţe ale Renaşterii)". Şi ceva mai departe : „Casa boierească se prezintă prin două tipuri caracteristice, cula şi casa franceză. Cula este o locuinţă întărită pe care o găsim

mai mult la munte şi al cărei nume turcesc înseamnă *turn*. Este aşadar o adaptare a noastră, luată însă gata făcută. Celălalt tip este casa franceză care s-a potrivit mai bine la noi. Casele ţărăneşti sunt şi ele de trei tipuri. Casa ţărănească de lemn de la munte, cum o găsim în Ardeal şi Maramureş, apoi casa de podgorii, aşezată pe pivniţă şi casa de la şes, cu pridvorul pe pământ. Numitul *stil românesc* este o adaptare nepotrivită a artei bisericeşti la casele de locuit. Ferestre înguste de mister, stâlpi groşi ce nu au ce susţine" etc.. (o critică a „pretinsei case de stil românesc"), iar drept încheiere, dl. Iorga, creatorul curentului sămănătorist în literatură, adversarul oricărei înnoiri în artă, are curajul – pe care-l preţuim la adevărata lui valoare! – şi gestul – pe care, mărturisim, nu l-am fi bănuit în... arhitectură! – să declare: „Pentru oraşul modern, ceva nou, elementele din tradiţia noastră trebuiesc părăsite".

Pictorul Ştefan Dumitrescu, dându-şi seama de toată greutatea problemei formulează câteva observaţii, valoroase prin strânsă aderenţă cu realitatea vie: „La poporul nostru expresia frumuseţii plastice e plasată pe util. Această frumuseţe îşi trage caracteristica din necesitatea din care a izvorât cât şi din condiţiile în care a trăit". Iar în ce priveşte întrebuinţarea acestor elemente pentru crearea unui stil românesc dl. Dimitrescu e tot atât de cumpănit: „Trecerea de la caracterul primitiv al artei noastre populare eminamente decorativă spre amploarea unei arte culte, s-a anunţat numai: realizarea priveşte generaţiile viitoare" şi precizează că „trezirea unui subconştient bogat, numai calităţile excepţionale ale personalităţilor de marcă îl vor putea afirma într-o formă cultă".

Pictorul N. Tonitza e de părere că „există un stil românesc, dar – categoric – numai în câmpul artei populare" şi nu se sfiieşte a declara că numeroasele încercări „de a strămuta în arta cultă stilul nostru popular au dus la ridicole rezultate cunoscute de toţi: în ţesătorie, mobilier, arhitectură etc. ...". Artist conştient de condiţiile absolut necesare unei adevărate şi originale creaţii plastice, dl. Tonitza ne sfătuieşte să lăsăm în grija „doctorilor feluriţi analiza

virusului „specific", iar noi „să dăm artiştilor tihna necesară şi completă libertate să creeze după pofta inimii lor şi după capriciul fanteziei lor".

D-lui I. Teodorescu-Sion îi revine meritul de a ne fi dăruit o formulă destul de limpede a caracterului specific naţional în plastica românească. Transcriem cu emoţie această frumoasă descoperire – deocamdată fără niciun alt comentariu: „Sentimentul plastic al românismului se deosibeşte de al celorlalte popoare printr-o sensibilitate aparte. O discreţie în gingăşie şi armonizarea unui cromatism în surdină. Totul se contopeşte calm şi limpede ca o după-amiază de vară".

Trecem la muzică. Compozitorul Const. Brăiloiu, secretarul „Societăţii compozitorilor români", îşi da seama de greutatea problemei ale cărei date elementare trebuie abia stabilite, mărturisind: „Mijloacele de expresie proprii operelor caracteristice pentru psihologia noastră nu le poţi defini (presupunând că le-ai identificat) decât în volume şi cu ajutorul unui vast vocabular tehnic". Dl. Brăiloiu doreşte totuşi o muzică întemeiată pe elemente populare româneşti, chiar aşa neidentificate cum sunt, iar „Societatea compozitorilor români" urmăreşte tocmai „asimilarea treptată a elementelor muzicale fundamentale, a „materiilor prime româneşti". Dl. Brăiloiu ne dă chiar o pildă realizată: „Sonata pentru vioară şi pian de Enescu, operă capitală şi act decisiv pentru viitorul nostru".

Cât am fi fost de recunoscători dlui secretar al „Societăţii compozitorilor români", dacă ne-ar fi arătat, oricât de sumar, „elementele muzicale fundamentale" româneşti, constituind esenţa sonatei pentru vioară şi pian de Enescu. Dl. Brăiloiu ne lasă în deplină neştiinţă mulţumindu-se a ne vorbi latineşte: „hic incipit vita nova".

D. Mihail Jora, după ce schiţează oarecare elemente ale muzicii româneşti – linie melodică schimbătoare, ritm capricios, sferturi şi jumătăţi de sferturi de ton – ne atrage atenţia că „divergenţa de opinii este încă mare" între muzicanţii noştri culţi cu privire la autenticul românesc muzical. Dl. Jora ne dă şi

informaţii preţioase asupra încercărilor lui Enescu de a crea o muzică savantă cu elemente muzicale româneşti: „Enescu păstrează în multe din compoziţiile sale aceste caracteristici. Schimbă des măsura. Găsim în compoziţiile sale (fragmentele din Oedip şi ultima sonată) ceva primar, arhaic, nedezvoltat, caracteristic. Enescu pune pe Oedip să cânte în sferturi de ton, exact cum cântă românul. Invenţia melodică este în stil popular, variat atât cât poate permite folclorul nostru". Vom reţine şi această teamă: „Se discută mult dacă temele populare pot suferi prea mari dezvoltări simfonice. Pare-se că nu".

Maestrul G. D. Chiriac, ne dă următoarele lămuriri tehnice şi istorice asupra cântecului nostru popular, din care aşteaptă înflorirea unul stil naţional în muzică: „S-ar putea împărţi cântecul nostru popular în două categorii mari: forma de cântec comună cu tot centrul şi occidentul Europei, melodia diatonică şi forma care a primit influenţe orientale, melodia aşa zisă cromatică. Melodia diatonică predomină, şi în partea de munte a ţării aproape nu există melodii de natură cromatică. Înspre baltă, spre Dunăre, se simt mai mult influenţele orientale". În ce priveşte geneza cântecului popular românesc, dl. Chiriac, ca şi dl. Dimitrescu în privinţa plasticii şi ornamentaţiei populare, ne dezvăluie adevărul vieţii: „Cel mai vechi şi cel mai harnic făuritor de cântece a fost ciobanul care în decursul veacurilor a purtat cântecul de la munte la vale şi iarăşi înapoi de la vale la munte. Vieţii păstoreşti se datorează abundenţa şi originalitatea cântecului nostru".

Maestrul George Enescu, argument excepţional de puternic, ne aduce câteva mărturii surprinzătoare. Opinia atâtor diletanţi că n-am fi putut avea o artă originală dacă ciobanul nostru n-ar fi fost un iscoditor de cântece şi versuri, e răsturnată de acest fapt (mult mai frecvent în literatură): „Muzica noastră populară, afirmă George Enescu, s-a dezvoltat în voia întâmplării, ca pietrele de râu. Câteodată un individ are destul ecou în masă, aşa că poate forma el singur stilul unui popor, precum a fost cazul lui Grieg a cărui muzică pătrunzând în popor a format

stilul norvegian". Iar asupra sonatei în la minor, în care toţi muzicanţii mai sus citaţi au, văzut întruparea a ceea ce s-a recunoscut a fi specific naţional, maestrul George Enescu ne arată că impulsul a pornit cu totul de-aiurea, iar ţelul urmărit a fost de asemenea altul: „Mă întrebi ce am avut în vedere când am compus ultima mea sonată în caracter popular românesc. Ca în mai toate operele mele, instinctul de clădire al sentimentelor măreţe m-a condus şi aci. Având dinaintea mea spaţiu liber, am putut să-l dezvolt în voie".

„Printr-un proces am putut să îmbin aceste două lucruri: atmosfera de la noi (care să nu-şi piardă nimic din puterea ei) şi tot deodată acest instinct pentru lucrările mari". Şi ca să nu se creadă că „atmosfera de la noi" e acea atmosferă sămănătoristă muzicală, care e recunoscută specific naţională, Enescu lămureşte: „Când au auzit partea ultimă din sonata de pian, unii au spus: Ne găsim la porţile Asiei. Un diplomat egiptean auzind o compoziţie de-a mea m-a întrebat daca nu am fost în Egipt, atât de mult îşi aminteşte de ţara lui când aude de cântecul meu". Şi cu nostimă uimire, dăm mai departe peste comentariul lui Oedip, altă lucrare a maestrului socotită specific naţională: „Opera Oedip am compus-o în conformitate cu spiritul meu, dar şi al locului unde s-a desfăşurat marea tragedie. Muzica din Oedip are desigur ceva balcanic, o rigiditate clasică, insuflată de vederea unor clădiri (temple?) greceşti. Documente de pe vremea homerică nu există. Artiştii sunt chemaţi să le interpreteze, să le născocească".

În cântecul nostru popular, George Enescu vede un „simţimânt nostalgic" şi numai această nostalgie, acest dor îi constituie specificul; iar în ce priveşte ridicarea acestui folclor la formele moderne, credinţa lui George Enescu, credem că poate îi socotită lege căci e convingerea celui mai mare şi mai autorizat specialist: „Ar fi o nenorocire, europenizarea folclorului nostru. Întrebuinţarea lui este foarte riscată. El există prin sine însuşi. Parfumul lui estetic se pierde prin dezvoltări. Să te inspiri numai

de la el. Dar să-l laşi în pace". Şi câteva rânduri mai departe: „Folclorul şi-a atins perfecţia prin sine".

Comentariul nostru va fi scurt.

E necesar să facem o deosebire între arhitectură, arte decorative deoparte, şi pictură, sculptură, muzică de altă parte. Arhitectura, artele decorative se supun unui imperativ practic, care le unifică şi le domină; pe când muzica, pictura, sculptura sunt expresii de artă care nu cunosc decât imperativul propriilor legi de existenţă. Vorbind de caracterul specific naţional în arta românească, cei întrebaţi ar fi fost datori să facă deosebirea esenţială de mai sus – fără de care rezultatul anchetei ar putea fi falsificat.

Dl. P. Comarnescu a ţinut să dovedească existenţa unui caracter specific la toate artele, fără vre-o deosebire. Rezultatul anchetei e, precum s-a văzut mai sus, diametral opus. Nici un specialist n-a putut da – în afară de dl. Teodorescu-Sion pentru ornamentaţia populară şi dl. George Enescu pentru muzica populară – o definiţie cuprinzătoare a tuturor elementelor specificului naţional şi mai cu seamă să dovedească necesitatea lui absolută în valorificarea operei de artă ca atare. Ar fi cazul să ne întristăm adânc, dacă numai noi românii am fi în această situaţie. Din fericire principiul de valorificare estetică nu rezidă în vreun caracter oarecare, de formă sau conţinut, recunoscut ca fiind specific naţional. Alte popoare apoi, care au ajuns la un grad de dezvoltare culturală mult mai mare nu şi-au întemeiat această cultură pe elementele folclorice socotite ca unicul produs autentic naţional. Nici Leonardo da Vinci, nici Boucher, nici Rodin, nici Beethoven sau Mahler nu sunt reprezentanţi ai folclorului, din potrivă, elementele lor de originalitate, geniul lor fără seamăn, au creat o stare de spirit, un „stil", un „caracter specific", care a molipsit veacul şi de care toţi ceilalţi creatori de valori vor încerca să se diferenţieze, conştienţi de adevărul că în lumea valorilor estetice identităţile sunt egale cu zero.

E desigur regretabil că arhitectura noastră istorică socotită „specific naţională" nu e chiar atât de specific naţională; e păcat

că artele decorative populare nu pot fi transplantate fără a cădea în caraghioslâc, de pe covor sau poala cămăşii la celelalte arte. Arhitectura şi artele decorative, supuse unui imperativ practic, uniform, aproape pentru tot ţinutul dintre munţii şi marea românească, ar fi putut într-adevăr constitui un „stil" cu valoare în acelaşi timp artistică şi etnică, aşa cum e bună oară cazul cu „stilul Maur".

„Pentru oraşul modern, ceva atât de nou, elementele din tradiţia noastră trebuie părăsite" a declarat dl. N. Iorga. Oraşul românesc, în creştere, supus legilor urbanismului şi a tehnicii moderne, va trebui în chip fatal să adopte tipul de locuinţă socotit mai propriu şi care, de la un milion de locuitori în sus, va fi aidoma sau aproape aidoma cu al oraşelor similare din Apus. (Stilul geometric al fabricii pare să dea elemente „stilului" contemporan în arhitectură şi urbanism).

Elementele etnice, sau socotite astfel, din artele decorative au fost selecţionate de necesitate (gândiţi-vă la portul, la podoabele ţăranului român) – aceste elemente, oricât ar fi de mare valoarea lor artistică, nu vor putea fi întrebuinţate la oraşe, unde condiţiile de viaţă sunt cu totul altele. Însuşi ţăranul, om de gust, când se mută la oraş îşi schimbă portul: iar „costumul naţional" nu îndrăznesc să-l poarte nici membrii partidului ţărănesc. Dl. Iorga chiar când propovăduia întoarcerea la simţirea ţăranului şi întrebuinţarea portului naţional, era îmbrăcat în redingotă, guler tare, cravată şi manşete, costum la care a rămas până azi.

Dar dacă am fi putut avea oarecari păreri de rău că în arhitectură şi artele decorative elementele socotite „specific naţionale" după mărturisirea specialiştilor nu sunt utilizabile în măsură mai mare – nici nu poate fi vorba de „specific naţional" în muzică, pictură şi sculptură. Formula dată de dl. Theodorescu-Sion simţământului plastic la români şi formula dată de George Enescu muzicii populare româneşti, nu pot constitui îndreptării valabile, pentru această pricină elementară, că artiştii s-ar anula prin repetiţie. Atenţi la schimbarea

peisajelor lumii din jur, ei sunt datori, sub amenințarea morții, să poarte în sângele lor formule noi de artă. Iar criticii, care vor măsura şi de-aci înainte valoarea operei de artă cu cifrele vagi ale antropologiei etnice, vor fi siliţi să rămână la fluierul ciobanului şi la ciomagul lui.

Hipertrofia anormală a Ideii „specificului național" în artă care de la întemeierea României infectează şi roade ca un cancer toate manifestațiile noastre culturale, are o pricina istorică: ea se datorează situației ciudate şi destinelor grele care au stâlcit această țară. Nevoia de a trăi independenţi, crudele experiențe istorice, au ridicat instinctul de apărare națională la singurul principiu de la care poate purcede vreun fel de viață.

Academia Română a vechiului Regat cuprindea în sânul ei reprezentanţi ai tuturor provinciilor locuite de români (un fel de Românie-Mare a spiritului) şi nimeni nu s-ar fi gândit să poată rosti vreun cuvânt împotriva faptului că în locul lui Caragiale, bunăoară, care era o glorie a întregului neam românesc, Academia Română se grăbea să primească în sânul ei, cu toate onorurile şi în prezența Regelui Carol I, pe cine mai ține minte ce protopop speriat din Bucovina! Ideea națională se vădea atât de energică şi de molipsitoare, încât însuşi Titu Maiorescu, estetul hegelian, adversarul hotărât al „rasist-ului" Simeon Barnuțiu, – când a luat în sânul aceleaşi Academii apărarea literară a culegerii de poezii populare a lui V. Alecsandri împotriva lui Duiliu Zamfirescu, a adus şi argumentul de neînchipuit că acea culegere la 1857 atrăsese atenția Marilor Puteri asupra Provinciilor Române!...

Astfel că de mirare ar fi fost ca îndată după unirea tuturor românilor, oamenii de cultură ai țării acesteia să-şi fi schimbat cu totul capetele. „Specificul național" căutat cu lumânarea în orice manifestare de artă şi aud drept semn de valorificare estetică, dovedeşte vitalitatea unui morb care răzbeşte şi la împrejurări noi, morb de care cultura noastră va trebui să se lepede dacă va voi să creeze ceva într-adevăr de seamă. Trebuie să înțelegem în sfârşit că nu ne mai e îngăduită confuzia legilor

şi valorilor că legile, bunăoară, care conduc cavaleria nu pot fi aplicate aviaţiei, iar legile unităţii, politice şi sociale, nu pot fi impuse artei precum nu pot fi impuse astronomiei, care-şi au propriile lor legi.

Noile generaţii au de luptat cu morbul „specificului naţional" adus până-n zilele noastre de vechii canceroşi ai culturii române. De forţa de rezistenţă, adică de vioiciunea şi originalitatea acestor generaţii, ţine în faţa lumii valoarea artistică a României de mâine.

(1927)

MISTICA FARSĂ

Tradiționalism fără tradiții

Existența și formația miraculoasă a poporului românesc, insulă împrejmuită de ape mari slave, turanice și germane, n-a încetat să preocupe dăscălimea și scriitorii. Luptele grele pentru latinitate, duse până la stâlcirea limbii vorbite, polemicile istoricilor, dragostea și entuziasmul extraordinar pentru poezia populară cu scăpărările ei de geniu, dovedesc tocmai cât de dureroasă e necesitatea unei coloane vertebrale valabile, existenței românești.

Academia, creată de Regele Carol, n-a avut nici în mintea lui, nici în mintea ajutoarelor lui, altă funcție – evident, pe planul spiritului – decât aceea a Institutului Geografic al Armatei. Când nu se găseau bani îndestulători pentru laboratoare iar copiii țăranilor pelagroși se stingeau de foame, Academia Română avea aur pentru publicarea a sute de mii de zapise și surete și a milioane de variante insignifiante de poezii populare. Nu e de râs. Țăranii puteau fi împușcați cu miile în răzmerițele cronice, iar boierul, celor rămași în viață le putea jupui șapte piei – la țara; la oraș boierul în jilțul Academiei în fața Majestății Sale asculta raportul literar și național asupra legendelor lui Alecsandri și cu entuziasm aplauda – cum s-ar spune azi – „afirmarea și promovarea" geniului „latin" și a specificului național.

A trebuit să ajungem la unificarea geografică a României ca unii savanți și câțiva tineri publiciști să aibă curajul să clatine insistent coloana vertebrală a latinității, ca nefiind cea mai prețioasă și mai adevărată. Sciții și Dacii nu sunt tocmai de disprețuit iar sângele slav nu e nici el lipsit de extraordinare

virtuţi... „Revolta fondului nostru nelatin" n-a mai jignit pe nimeni, şi această nelegiuire a putut fi rostită chiar în tabăra acelora care sunt şi azi în căutarea unei formule unitare a poporului şi culturii române.

Caracterul specific naţional, o rezultantă a amestecului de sânge şi a influenţelor timpului a luat locul, în mintea intelectualilor români, a iluziei latiniste. Preoţii noului cult (poporaniştii îndeosebi) nu se deosebeau decât în ce priveşte conceptul de înaintaşi: Odoarele slujbei şi rezultatele culturale (am arătat amănunţit aiurea) au fost aceleaşi.

Cu excepţia câtorva puternice personalităţi, timp de un sfert de veac (până la 1919) toată administraţia, tot învăţământul, toată publicistica au fost strânse şi modelate în corsetele „caracterului specific naţional". În viaţa artistică a României, pictorii, prozatorii şi poeţii au fost preţuiţi şi impuşi publicului, nu pentru valoarea lor artistică, ci pentru caracterul lor mic-urban şi rural – care părea mai „specific naţional". S-au osândit influenţele străine, chiar cele franceze, de la care am luat toate entuziasmele începând cu conştiinţa libertăţii şi unităţii naţionale, ca fiind dăunătoare, „specificului naţional", iar un critic a mers atât de departe încât a crezut că poate pune lipsa de talent a unor scriitori pe socoteala „influenţelor nefaste străine".

Este meritul revistei „Gândirea", că mai anii trecuţi a avut curajul să sfărâme cercul strâmt al „caracterului specific naţional", mască de-atâtea ori a lipsei de originalitate şi să închine un întreg număr poetului tristeţilor funerare urbane, G. Bacovia, atât de altfel „specific naţional". Trebuie să începem prin a recunoaşte grupului „Gândirii" meritul – indiferent de valoarea artistică a propriilor producţii – de a fi încercat să împace ideea „caracterului specific naţional" cu estetica.

Revista „Gândirea" nu şi-a dat seamă însă de stârpiciunea himerei înaintaşilor şi a lucrat activ la difuzarea unei progenituri, căreia a crezut de cuviinţă să-i schimbe doar numele. Nevoia unităţii spirituale a rămas încă, se vede, tot atât de tiranică.

Teoreticianul cel mai dârz al grupului este dl. Ion Dobre, fiu de țăran, fost seminarist și al cărui pseudonim literar a fost ales cu o rară dibăcie sau desăvârșit instinct cuprinzând cele două tendințe care-l caracterizează, pitorescul rural și cel monahal, acest nume Nichifor Crainic, este el singur un program, un stindard și un simbol. De la întâile dibuiri literare, adolescentul Ion Dobre nu s-a simțit bine în literatura României, dominată totuși de un sămănătorism de cea mai intransigentă calitate.

El a fost atras de publicațiile de peste munți care trăind la fruntariile etnice erau prinse în lupta fără milă a existenței naționale. Această situație geografică arată lămurit unitatea lui sufletească simplă, pe care tânărul a căutat-o cu patimă, a păstrat-o apoi și a încercat să-și creeze cu ea o viziune a lumii.

Adevărata tragedie a început însă când lupta geografică amintită mai sus s-a încheiat. Teoreticianul „tradiționalismului" de azi se află în același simplism sufletesc, pe care împrejurările exterioare, fatale și tiranice, nu-l mai solicită – și el ține morțiș ca și azi, când forțele de creație, eliberate de crizele morții vor să se conducă după legile lor lăuntrice, sufletul uniformizat în regiment, batalion, pluton și căprărie culturală să umble pe uliță în zalele, coiful, pavăza și sulița din luptele de altădată.

Înțelegem de ce dl. Nichifor Crainic se simte încă atras de problemele populației Ardealului, de ce discută încă plin de zel, cu scriitorii, ziariștii și oamenii politici minoritari. *Pen*-clubul, unde-și poate găsi contrastul și deci pipăi existența sufletească, îl pasionează. Sunt reminiscențele vechilor sentimente, lipsite însă azi, din punctul de vedere al creării și judecării valorilor spirituale, de orice realitate

Tradiționalismul, *Autohtonismul* duce, am spus, la rezultate tot atât de dezastruoase ca și conceptul „specificului național", lactometrul poporanist al vieții noastre artistice. Superioritatea de gust și uneori chiar de lectură a urmașilor „Sămănătorului" și „Vieții românești", nu-i poate salva din eroarea și contradicțiile în care se zbat.

Să se observe că nu ne referim la creațiile artistice provocate sau înglobate de formulele hibride mai sus amintite, căci discuția în acest caz ar trebui închisă numaidecât. Rămânem la formula critică, la abstracția care se socotește maternă și a cărei valoare e exclusiv de natură filosofică.

Am cercetat în primul rând, în studiile dlui Crainic, să aflăm ce e „tradiționalismul"...

(N-am căutat – deși ar fi fost firesc – care sunt tradițiile, spre a le primi cu brațele deschise, de vreme ce s-a spus că dețin miracolul creării valorilor. N-am căutat pentru că în ce privește viața sufletească a românilor, din fericire tradiții nu sunt; dacă admitem totuși unele, purced din timpuri diferite și sunt contradictorii; iar dacă le admitem pe toate, nu ne interesează căci elimină originalitatea artistului creator a cărui întâie și absolută lege de existență e diferențierea).

Suntem încă în adăstarea frazei lapidare care înlănțuind noțiuni cu o corespondență precisă în realitățile vieții românești, să definească „tradiționalismul".

Am aflat însă ce nu e „tradiționalismul".

„Astfel conceput, scrie dl. Crainic (A doua neatârnare în „Gândirea" din Februarie 1926) tradiționalismul apare, nu cum îl înfățișează amatorii revoluționari ca o forță statică moartă cu spatele către viitor, ci ca o forță vie, dinamică, ce izvorând din veacuri înaintează torențial spre crearea formelor noi și cât mai adecvate ale existenței sale".

Adică „tradiționalism" fără nici o tradiție?...

„Forța vie, dinamică" creatoare de forme noi – dar forța creatoare căreia i se poate da orice denumire, numai – fără a cădea în șarlatanism – „tradiție" nu, căci o forță creatoare de forme noi contrazice și anulează formele vechi, adică tocmai ceea ce constituie o tradiție!... „Forme noi și cât mai adecvate ale existenței sale" sunt cuvinte fără nici un înțeles, pentru că formele noi dacă nu sunt adecvate, în viața obștească se impun când dețin forța, iar formele noi artistice n-au nevoie să fie adecvate nimănui altuia decât geniului creator.

Şi oricum am întoarce formula de mai sus, nu putem ajunge la alt rezultat.

De unde purcede, în definitiv, acea nefericită bâlbâială?

De la învinuirea elementară că tradiţiile se opun înnoirilor şi deci progresului şi învinuirea e cât se poate de îndreptăţită: trenul a desfiinţat diligenţa. „Din moment ce, spune pe drept dl. Crainic, binefacerile tehnicei materiale sunt indiscutabile, cine ar prefera drumul noroios de ţară, trotuarului asfaltat, cine ar prefera diligenţa automobilului şi opaiţul, becului electric?”.

Cum, cine? Un adevărat „tradiţionalist”, pentru care cuvintele ar corespunde unui înţeles şi unei noime!...

Mulţumită însă formulei contradictorii sau în cel mai bun caz lipsite de sens, de mai sus, domnii grupului „tradiţionalist”, în frunte cu dl. Crainic, nu pleacă la preumblare cu carul cu boi, nici nu-şi fac vizite în costumul plăieşilor lui Ştefan cel Mare, iar când pun la cale şezători „tradiţionaliste” în ţară, nu pornesc călări cu traista cu merinde la oblânc, ci îşi reţin locuri în wagon-lit...

Această logică năstruşnică e drept că am mai găsit-o undeva – chiar într-un erou al tradiţiei naţionale.

Dar acela se numea Păcală – şi era un prost sau un şiret.

„Tradiţionalismul nu este o forţă ce se opune civilizaţiei” spune dl. Crainic, deosebindu-se astfel de sămănătorişti şi poporanişti, care sufereau amarnic din pricina stricării sufletului românesc, îndeosebi cel agrar, de „maşinile” oraşelor decadente. „Tradiţionalismul e tehnica vieţii sufleteşti a unui neam, spre deosebire de civilizaţie, care e tehnica vieţii materiale”, afirmă dl. Crainic. Pentru a ilustra neatârnarea şi chiar antagonismul dintre civilizaţie şi tradiţia culturii dl. Crainic, aduce o pildă uriaşă: Statele Unite ale Americii de Nord. „Americanii, care au dus la apogeu civilizaţia europeană, strălucesc printr-o cultură de Baedecker”.

Dar adaptarea „tehnicii materiale” în viaţa societăţilor, duce de-a dreptul la preschimbarea şi înnoirea deplină a întregii „tehnici sufleteşti”, a întregii „tradiţii”. E cu putinţă oare ca o „tehnica materială” nouă (industrializarea României, bunăoară)

să nu creeze un suflet cu desăvârşire nou (fiilor de ţărani deveniţi lucrători în uzinele urbane?). Numai fiii de ţărani eliberaţi din sclavia brazdei şi mutaţi la oraş – nu în uzine, ci la mese redacţionale confortabile, au putinţa şi curajul să rămână la tradiţia nemuncită a poeticului şes natal, asemenea urangutanului care dacă ar deveni deodată filosof la oraş, va crea şi va propaga sistemul metafizic al nucilor de cocos.

Ţăranii tuturor raselor, din toate timpurile şi de pe toate continentele au aceiaşi „tehnică sufletească" – căci „tehnica lor materială" e aceiaşi.

Astfel boierii lui Mircea cel Bătrân sau chiar cei de mai târziu, ai Bibeştilor, Cantacuzineştilor, Ghiculeştilor au avut cu totul altă structură sufletească decât a latifundiarului român, călătorit şi cult de dinainte de expropriere şi decât a boierului decăzut, agăţat de pulpana partidelor de stânga (uneori extrema-stângă) din zilele noastre. Căci „tehnica lor materială" era alta.

„Tehnica sufletească" e, precum se vede, nu numai condiţionată, dar creată pe de-a-ntregul de „tehnica materială".

În ce priveşte dispreţul pentru „cultura de Baedecker" a Statelor-Unite, e sfâşietoare când cugeţi că vine de la un literat care face parte din aceeaşi familie cu Bolintineanu şi se adresează unei culturi care l-a dat nu numai pe Edison, dar şi pe un Edgar Poe, Mark Twain, Walt Whitman, Jack London...

Să vedem acum formula iluzorie a „tradiţionalismului" operând de-a dreptul în domeniul artei.

„Ca disciplină artistică tradiţionalismul nu impune şabloane, dar învaţă solidaritatea personalităţii creatoare cu sufletul colectiv, descoperindu-i izvoarele de inspiraţie autohtonă".

Dar această „solidaritate" nu e un şablon? Şi „izvoarele de inspiraţie autohtonă" câte sunt ca să nu devie fiecare un şablon?.... (Să nu întrebaţi niciodată pe dl. Crainic, care sunt acele izvoare!...).

Căci orice încercare (în teorie, deoarece practic vorbind fenomenul nu molipseşte decât pe artiştii lipsiţi de personalitate) de a limita posibilităţile de expresie ale tempera-

mentelor artistice prin vre-o „solidaritate" oarecare sau „izvoare" socotite infailibile, e o propunere de şablon, o anulare a fenomenului creaţiei.

Legea de coeziune, oricât de imperios, de tiranic cerută, nu va putea niciodată înlocui legea de diferenţiere care determină operele de artă viabile – cel mult o va putea anula, cum se întâmplă de atâtea ori în momentele de criză vitală a societăţilor sau în epocile când temperamente etico-sociale, înainte de a cuceri punctele strategice ale Statului, trag după sine, în lanţuri, momitoare, fiinţa golaşă a Esteticii, victima surâzătoare şi eternă a tuturor proştilor sau a tuturor tâlharilor solemni.

Poezia cu potcap

Dacă formula „tradiţionalismului" e îndestulătoare pentru crearea unităţii culturii române, de ce i s-o fi adăugat un şablon mai mult – ortodoxismul?...

De ce dl. Crainic a ţinut să pună în capul flăcăului cu bete roşii, izmene înflorate şi clopoţei, comanacul unui călugăr?

Nu vom cerceta valoarea estetică a literaturii provocate de ortodoxia „Gândirii" şi nici întinderea ei.

Nu ne vom ocupa nici de gradul de religiozitate efectivă a dlui Crainic. Nu vom întreba când vizitează biserica autocefală română, la ce mănăstire se retrage în reculegere şase luni pe an, care-i sunt zilele de post. N-am văzut încă nicio fotografie a grupului „Gândirii", în frunte cu dl. Crainic, îngenunchiaţi în pioasă adorare mistică în faţa sfintelor icoane.

Ne preocupă numai ideologia, formula abstractă şi renunţăm la dovada supremă a sincerităţii, practica religioasă, vădită la toţi pocăiţii şi toţi scriitorii catolici din Franţa.

La noi nu s-a vorbit încă niciodată – cu excepţia dlui T. Arghezi care n-a încetat să fie scârbit de putreziciunea clerului – de o despărţire a Bisericii de Stat. Nici noi (întrucât ne e

îngăduită o părere) nu vom susține această idee. Țăranul român, ca toți țăranii de pe suprafața pământului, vede în biserică numai un tezaur de magii iar religiozitatea lui nu se ridică peste un complex de superstiții. În aceste condiții, biserica desăvârşeşte ceea ce scapă de sub privigherea jandarmeriei. Cu toată decăderea clerului, biserica prin însăşi existența ei, îşi împlineşte astfel menirea.

Poate constitui însă un atare ortodoxism coloana vertebrală a prezentei sau măcar a viitoarei culturi româneşti?...

Țărănimea nu este desigur singura categorie de locuitori ai țării. Orăşeanul însă, chiar cel incult, nu se refugiază în sânul bisericii în niciuna din clipele de mare descompunere ale vieții lui, iar orăşeanul cult respectă biserica tot din… tradiție: în viață, religiozitatea joacă acelaşi rol ca şi norul alb care trece vara, departe, peste capul lui...

Faptul că dl. Crainic a aflat de un univers al abstracției prin intermediul unui seminar teologic, nu poate constitui un argument destul de greu...

Poate măcar intra ortodoxismul în complexul vag şi niciodată inventariat al unei „tradiții" naționale?

Poporul român a trăit totdeauna în sânul credinței ortodoxe şi mentalitatea lui nu e nici azi de natură religioasă: Fără să mai socotim că o adevărată tradiție ortodoxă ar prezenta pericolul grav al înecării poporului român în talazurile, aceleaşi, în care s-ar unifica firesc cu grecii, bulgarii, sârbii şi ruşii – cu cât mai ortodocşi...

Dar această nouă formulă de unificare, a cărei valoare e mai mult moral-socială nu ne-ar preocupa dacă dl. Crainic n-ar încerca, precum a făcut cu „tradiționalismul", să valorifice cu ea conceptul şi creația artei.

Iată ce scrie dl. Crainic cu pana sa, de data aceasta nu strict ortodoxă ci oricum ar fi – evanghelică, baptistă, catolică etc. – în tot cazul mistic-religioasă (*Între Apollo şi Iisus*, în „Gândirea" din Februarie 1927):

„Estetica modernă reduce arta la o problemă de tehnică a cărei soluție variază la nesfârşit. A fost o profesie de credință; a devenit o profesie fără credință. Deplasarea centrului de gravitate din adâncimea lui Dumnezeu la periferia vieții omeneşti, a dus la acest non-sens al metodei devenite scop şi al formei devenite scop. Odată cu această deplasare, prestigiul sacru de odinioară a decăzut treptat şi se îneacă în scepticism. Artistul antic vorbea – după Erwin Rohde – în numele Zeilor; poporul îl recunoştea ca singurul dascăl îndreptățit. Artistul creştin vorbea în numele lui Isus: prestigiul său era aproape sacerdotal. Artistul modern vorbeşte în numele său, în numele autonomiei individuale; arta sa se dizolvă în scepticism".

Maurice Dekobra vorbeşte şi el în numele Amorului: prestigiul lui e universal!

Sunt alți scriitori care au alte prestigii şi registrele de vânzare ale editurilor pot oricând ridica tabele comparative de prestigii.

Dar chiar Rafael de Sanzio n-a vorbit şi pe vremea sa „în numele său, în numele autonomiei individuale?..." Şi prestigiul artei lui venea de la Madonă sau de la mâna care picta Madona?...

S-ar putea obiecta că mâna lui Rafael era totuşi o mână pioasă şi mistică. Nu încape îndoială! Pictorul Grigorescu, autorul zugrăvelilor mai de seamă ale Mănăstirii Agapia, când a fost invitat să picteze o mare biserică la Bucureşti a răspuns că nu mai vede precum vedea la Agapia, când avusese 16 ani... Dar ațâți oameni de bună-credință văd încă şi atâtea mâini mistice se închină ca pe vremea Renaşterii, fără să mai poată picta totuşi un alt Sf. Gheorghe sau o altă Madonă cu Prunc.

Căci harul artei purcede de-aiurea decât de la harul Sf. Treimi.

Şi în care scepticism se dizolvă arta unui Rodin sau a unui Bourdelle sau a unui Brâncuşi – care vorbesc numai şi tot „în numele autonomiei individuale"...?

Şi dacă s-ar dizolva în scepticism? Ține arta neapărat să se dizolve în optimism?... Şi urmăreşte într-adevăr artistul creator

acest scop: să-l „recunoască poporul ca singurul dascăl îndreptăţit?”.

Este arta filosofic? Este artistul predicator?

D. Crainic afirmă:

„Când arta îşi soarbe puterile din adâncul Lui Dumnezeu, ea apare ca o floare pe creanga religiei”.

Şi când nu e „floare pe creanga religiei”, cum se-ntâmplă atât de des de la Dante încoace, nu mai e artă?...

Abatele Brémond, în 1925, când a citit la Academia Franceză comunicarea sa de valoare istorică asupra poeziei pure, a făcut un imens serviciu esteticii: a eliberat-o de ultimele servituţi care o mai umileau. Dar înzestrat şi cu harul divin, abatele a declarat că simte o înrudire între sentimentul religios şi cel poetic. Posibil. Calitatea emoţiei religioase o poate preţui, lăuntric şi fără cuvinte, numai cel care o trăieşte sincer şi intens. Poate că asemenea abatelui Brémond, dl. Crainic are extaze zilnice şi a simţit şi domnia-sa înrudirea poeziei cu religia.

Autorul acestor rânduri nu s-a bucurat încă niciodată de revelaţia harului divin, care îi e probabil refuzat pentru totdeauna şi nu se-ncumetă să nege mărturisirile celor doi mistici.

Logica cea mai elementară refuză însă contopirea a două elemente cu numiri diferite dar de aceeaşi calitate, fără eliminarea denumirii unuia. Dacă poezia este religie, nu mai e poezie şi dacă religia e poezie nu mai e religie. Trebuie să fie o deosebire, oricât de mică voiţi, de calitate, dar totuşi o deosebire, ca poezia să rămână poezie şi religia, religie. Ele pot merge paralel, pot avea chiar puncte de întâlnire (după mărturisirea iniţiaţilor în divinitate) dar nu se pot confunda.

Am admite chiar o aspiraţie de întâlnire – ţinând seama de originea comună a două experienţe spirituale pe care sufletul evoluat al omului de cultură le-a diferenţiat de mult şi radical. Însuşi dl. Crainic traduce din abatele Brémond: „Artele aspiră toate să se contopească cu rugăciunea” (Les arts aspiren tous à rejoindre la prière. (Vezi Brémond, *La poèsie pure*, p. 27).

Căci desigur, abatele Brémond n-a eliberat poezia dintr-o sclavie ca s-o robească aiurea! O recunoaşte şi dl. Crainic: „Brémond nu afirmă categoric această credinţă: contopirea poeziei cu rugăciunea, dar o strecoară subtil, dozat, printre rânduri". Pentru că abatele Brémond deşi e abate e în acelaşi timp un om de gust. El ştie bine că identitatea dintre poezie şi rugăciune ar exclude pe una din ele şi dacă la origine în complexul magiei intră şi elementul estetic şi elementul religios, funcţia specifică a rugăciunii nu va mai putea niciodată înlocui funcţia poeziei şi abatele însuşi, în momentele de adorare divină va prefera să intre sub bolţile Catedralei decât sub incantaţia lui Baudelaire.

Abatele Brémond a făcut, se vede limpede, credem, un exces de zel profesional când a afirmat că „les arts aspirent tous à rejoindre la prière", căci în ziua în care aspiraţia s-ar realiza iar întâlnirea ar deveni contopire, ar dispărea sau religia sau poezia; iar dl. Crainic a făptuit un şi mai mare exces – căci aspiră la fals – când a tradus pentru folosul confuziei şi cauzei „rejoindre" cu „a se contopi".

Ţăranul literat

Poporaniştii îndrăgiseră ţăranul român pentru că era aproape singurul care reprezenta, în stare pură, „caracterul specific naţional". Pe vremea poporanismului însă ţăranul român era iobag. Publicând şi provocând o literatură specială din care azi a mai rămas puţin şi în care duioşia, simpatia şi veneraţia pentru ţăran erau asimilate cu principiul de artă, acei literaţi cu puternice veleităţi revoluţionare n-au crezut prea mult că literatura lor e menită ţărănimii. Pentru rurali cereau drepturi politice şi pământ. Literatura propriu-zisă poporanistă era menită tot orăşenilor, în special intelectualilor care aveau nevoie de aliaţi pentru doborârea oligarhiei agrare şi care în

acest scop își împrumutaseră cu toți, inclusiv cei de origine urbană, un suflet rural.

Odată cu acordarea votului universal și exproprierea moșiilor boierești, poporanismul a încetat să mai existe ca mișcare culturală organică, cu toate încercările unui profesor... de estetică, dl. M. Ralea, de a apăra cu argumente culese dintr-o imensă bibliografie și cu vaste pledoarii scrise și vorbite, o cauză dezlegată.

Urmașii poporaniștilor, grupul revistei „Gândirea", moștenind nostalgia dureroasă după o construcție ideologică unitară care să se suprapună, abstract unității etnice, geografice și militare a României, au creat din nimic „tradiționalismul" pe care l-au complicat nefolositor cu un ortodoxism lipsit de temperament.

Ei n-au rămas însă la abstracția pe care o simțeau destul de anemică; au trecut la o acțiune de alimentare și chiar de supra-alimentare a „tradiției" rurale.

După ce li s-a dat pământ și vot politic, ce mai lipsea țăranilor decât – literatură?

Și cine putea cere și exersa monopolul literaturizării rurale, dacă nu literații încununați cu aureola mistică a „tradiției"?

O minte limpede ar fi socotit că țăranilor săraci încă și lipsiți de carte să li se înlăture în primul rând pricinile sărăciei. Căci rănile deschise ale spirochetului ignoranței nu se vindecă acoperindu-le cu pudră literară, chiar când e de cea mai bună calitate, ci cu injecții puternice de aur: Credite ieftine, cooperație intensă de producție, de mașini agricole și desfacere, o cinstită politică monetară care să nu deprecieze în fiecare an munca de anul precedent. Și apoi școlile speciale necesare tuturor acestor activități... Copiii și nepoții generației alcătuitoare de avuție ar fi venit singuri spre studiile teoretice și spre poezie – și suntem siguri că vor veni.

Ce au făcut însă „tradiționaliștii", în unanimitate străini de destinul vieții rurale, pe care o adoră platonic de la oraș?...

Pentru „culturalizarea” urgentă a satelor au întemeiat cămine literare, au ținut șezători, au trimis la țară vagoane întregi de nuvele și poezii...

Falimentul era de prevăzut.

Căminele literare de la țară sunt pustii. „Bibliotecile” sătești zac prin vreo cancelarie a primăriei, a școlii sau jandarmeriei, fără niciun folos, prăfuite si putrezind în singurătate și tristețe.

Țăranul și copiii lui au rămas la câmp, pe brazdă.

Literatul, căruia i s-a acordat pe neașteptate acest drept de invazie și mijloacele, n-a cugetat că țăranul, temeiul „tradiției”, în funcția lui de țăran este o vită sau în cazul cel mai bun un auxiliar al vitei care ară.

Și totuși acesta e adevărul: Funcția plugăritului determină întreaga psihologie și toată soarta plugarului, din veacul veacurilor. El, poezia și cântecul atunci când are nevoie și le ticluiește singur. Uneori le iscodește cu un geniu care întrece toate „tradițiile” literare de la oraș. Basmele și le împletește și le joacă pentru el și semenii lui cu o artă care n-a așteptat lecția nici unui șef de „tradiții”.

Acei nenumărați Rică Venturiano ai artei, când fură din gura țăranului versul și basmul, când le „culturalizează”, le tipăresc pe socoteala Statului și le trimit la țară admirabililor, sublimilor plugari, sunt niște farsori iar țăranii niște înșelați. Plugarul se uită la cărțulia (de cele mai adeseori vândută silit de perceptor), o întoarcere pe o parte și pe alta și o aruncă în șanț sau pe maidan. Apoi intră în coșar la vite și stă de vorbă cu ele despre noul bir care-i cade pe cap de la oraș...

Grupul „Gândirii” vedea pe țăran „tradiționalist” ca și dumnealor la București: plin de poezie și beat de misticism. La arat el tremură de plăcere citind *Șesuri natale* de dl. Nechifor Crainic, la semănat murmură *Scrisorile unui răzeș*, de dl. Cezar Petrescu, la prăsit declamă versuri din Pârgă de dl. dr. V. Voiculescu, la culesul de fasole meditează studiile dlui Dragnea, iar la mulsul vacilor și oilor cântă noile acatiste ale dlui Sandu

Tudor. Fetele nici nu vin la gard noaptea, dacă flăcăul nu știe pe dinafară poemele dlui Radu Gyr iar jandarmeria toată, cu șeful de post în cap, citesc pe întrecute „Mistica (sau Mistificarea) Statului" de dl. Petrea Marcu din Balș.

Am lăsat să treacă vreme destulă fără să aruncăm vre-o glumă în calea acestei triste farse, care izbutise să prindă în țesătura ei câteva personalități de valoare și cu minte fundamental cinstită.

Dacă dăm comedia pe față, e că nu se mai poate spune că am zădărnici-o: ea se stinge de la sine.

L'avènement du clerc ar fi intitulat Julien Benda acest fenomen: Urcarea pe tron a literatului.

Literații grupului „Gândirea", temperamente antiestetice, nu pot rămâne – și e firesc – toată viața într-o grădină care oferă miresme și culori, existente numai în mintea celui ce știe să le imagineze. Unul din ei a și declarat că nu se dă înlături să venereze formula care trebuia să fie o injurie pentru marele actor al arheologiei, Vasile Pârvan: „om cu instincte de hoț de cai, drapate cu mantie de cardinal".

Statul are mijloace mai sigure pentru crearea unității necesare și nu se-ncurcă în teorii și farse: el are Instrucția Publică, Justiția, Finanțele și Armata.

Literatul „tradiționalist" a și început să evoce Statul-Zeu...

Drum bun!

Viața politică îi stă deschisă. Farsa odată încheiată nu va mai putea fi reluată. Unul a și dobândit – e adevărat, pentru scurtă vreme – mulțumită misticismului său, un Secretariat General. Până la Scaunul Ministerial nu mai e mult: o treaptă....

S-o ajungă!...

Toate forțele caracteristice ale grupului „Gândirii" s-au concentrat și profetizează în cel mai indignat ziar românesc – conștiente de scop.

Și în acest timp, adevărata Gândire își merge drumul ei – ca totdeauna – singură și desculță.

ULTIMUL SĂMĂNĂTORIST

Anotimp târziu

Luând parte la discuțiile care se țin lanț de vreo câțiva ani încoace asupra sămănătorismului și poporanismului ca școli literare învechite, într-un lung studiu din „Ramuri" – bine gândit deși retoric – asupra dlui Dragomirescu, imitatorul lui Maiorescu și azi al lui Iorga, dl. Tomescu vrea să ne convingă de existența și necesitatea sămănătorismului în zilele noastre.

Această atitudine nu e de mirare la dl. Tomescu. Azi, când s-a lămurit definitiv rostul sămănătorismului în Istoria literaturii române, valoarea lui culturală și – atât cât a fost – estetică, derivațiile la care a dat naștere (poporanismul „Vieții românești") și reapariția lui amfibă – cap estet, coadă sămănătoristă, (tradiționalismul de la „Gândirea") n-am fi putut cere dlui Tomescu o renegare a întregului său trecut de critică literară, strict iorghistă.

Sămănătorismul fusese un curent social care nu se putea manifesta, pe vremea aceia, în toată plenitudinea decât sub formă culturală. Singurul fel în care oligarhia a tolerat o mișcare țărănistă, atunci, a fost țărănismul literar. Nu e o simplă întâmplare că la 1907 dl. N. Iorga, animatorul mișcării sămănătoriste, a fost acuzat de instigație și păzit de autorități la locuința sa. La 6 milioane jumătate de români, în majoritate țărani, existau 250.000 evrei, în totalitate orășeni. În timp ce țăranul era iobag la arendaș, evreul, chiar când era tot atât de mizer ca și țăranul, se bucura de binefacerile urbane: libertate, pavaj, școală, lumină electrică... Sămănătorismul a fost în chip firesc antisemit. Patru milioane de țărani români în Ardeal și

Bucovina sufereau dominaţia austro-ungară. Sămănătorismul a fost naţionalist împotriva politicii oficiale a statului român. Când întreaga fiinţă, socială, politică juridică, naţională a poporului român suferea de astfel de cancere trebuie să fi fost cineva nebun (sau om de geniu) ca să se închine stelei polare a unui ideal pur estetic. Maiorescu, cât s-a putut, a dat a înțelege că valorile trebuie diferenţiate într-o civilizaţie care are pretenţii de creaţie... dar nu s-a sfiit – pentru că era şi un excelent cap politic – să cheme alături de sine la Convorbiri, împotriva idealului său estetic val-vârtejul anti-estetic care era N. Iorga.

De la război încoace, îndeosebi, o seamă de poeți anatemizați –„simboliştii", „trăsniţii", „modernişti" au izbutit să atragă atenţia opiniei publice asupra credinţelor lor critice, şi cine urmăreşte îndeaproape evoluţia literaturii române, îşi dă seama că suntem pe drumul indicat de Maiorescu, al diferenţierii valorilor, şi că valoarea estetică – asemenea valorii juridice în domeniul ei – începe să aibă azi ultimul cuvânt în judecarea operelor de artă. Precum ar fi rizibil, dacă nu odios, ca la tribunal drepturile cetăţeanului să fie preţuite după originea sau clasa din care face parte, tot astfel credem că azi n-ar mai fi cu putinţă – nici măcar dlui Iorga – să ridice în zarea literaturii române un poet care n-ar avea alt merit artistic decât acela de a fi un cântăreț rural.

De altfel, cu mult înainte încă de echilibrarea vieţii poporului român – vrem să spunem cu mult înainte de marele război care ne-a dăruit întregirea neamului şi împroprietărirea ţăranilor – cei mai de seamă sămănătorişti (temperamente prin excelenţă moral-sociale) şi-au găsit adevăratul drum, lăsând deoparte literatura... dl. N. Iorga a întemeiat şi desfăcut vreo câteva partide politice. Dl. Stere şi-a creat o atmosferă de martiraj politic. Dl. Mehedinţi după ce a trecut şi pe la boieri şi pe la ţărani, s-a oprit la cărţi didactice. Dl. Făgeţel şi-a cumpărat o tipografie şi visează să fie primar la Craiova, unde se împart lemne la partizani şi rubedenii. Singurul sămănătorist care a rămas numai cu condeiul şi luptă pentru readucerea în

actualitate a unei epoci moarte – moarte, din fericire pentru neamul românesc, care n-are nevoie să se istovească în iredentism, poporanism, antisemitism! – e dl. Tomescu.

Situaţia sa e tragică. Temperament exclusiv moral-social („estet, întrucât estetic poate servi „cauzei" sale care e cea naţional-rurală) dl. Tomescu n-a avut totuşi însuşirile (sau defectele) necesare ca să devină şef politic, martir naţional, sau numai primar cu tipografie! A rămas un scriitor onest şi convins care n-a urmărit nici măcar beneficiile vane ale gloriei literare.

În vremea în care literatura română izbuteşte să facă diferenţierea între valori, spre a le putea duce la maxima lor strălucire, dl. Tomescu, neputând uita amintirea primăverii sale literare, când apariţia unor perechi de iţari pe o scenă publică, îi provocau cele mai sublime simţiminte estetice, îşi perverteşte judecata într-atât încât poate afirma că „războiul a adâncit şi mai mult această realitate (?) făcându-ne să asistăm la o nouă eflorescenţă a mişcării sămănătoriste!..".

Confundând arta literară cu propaganda naţională şi socială sau chiar unele discipline ştiinţifice – antropografia, antropometria, etnografia, economia politică, statistica, – domnia-sa crede încă sentimental că „desigur sămănătorismul n-a murit" căci „nevoia de a descoperi şi adânci temeiurile fiinţei noastre naţionale este azi mai tare ca oricând" iar literatura se ştie, se dezvoltă, în jurul acestor „temeiuri!".

Anotimp târziu!...

Spiritul critic al literaturii române contemporane s-a dezbărat de aceste himere. Ea ştie că una e literatura de propagandă şi alta e arta literară, iar fiinţa neamului românesc poate fi adâncită cu mai mult folos de disciplinele ştiinţifice decât de unele poezii cu „corlată" şi „părângă" ale dlui dr. Voiculescu, şi apărată mai efectiv de tunurile cu mare calibru şi un parc de avioane dibace, decât de proza dlui Lascarov-Moldovanu. Nevoia de a descoperi „actualitatea" sămănătorismului este pentru dl. Tomescu atât de tiranică, încât are tristul curaj şi dureroasa miopie, să creadă că literatura românească de azi poate fi redusă

la câțiva scriitorii, merituoşi nu atât prin efortul lor artistic au personalitatea lor originală, cât prin convingerile moral-sociale sau prin copierea unor realități pitoreşti rurale.

Şi când sub pana dlui Tomescu, drept încheiere nu vine bunăoară nici numele unui Arghezi, sau unui Minulescu, unui Vinea, unui Barbu, unui Philippide, unui Blaga, ci are insensibilitatea estetică să arunce în cumpănă până şi „oltenismul" unui Radu Gyr, palid suflet hipnotizat, e uşor de văzut la ce torturi poate supune nostalgia literară chiar creierul sănătos al unui vechi iubitor de literatură românească.

Convertire?

D. Tomescu, adeptul literar al dlui Iorga, chiar după înstrăinarea de literatură a dlui Iorga, sămănătorist şi după moartea sămănătorismului, să se fi convertit?... Faptul ar părea o glumă sinistră – căci e sinistru să vrei să schimbi sufletele oamenilor – dacă n-am avea documentele scrise ale convertirii.

Dl. Tomescu în trei foiletoane din ziarul „Cuvântul", Februarie-Martie, 1927, ia în răspăr *Istoria literaturii române contemporane* a dlui E. Lovinescu. „Ia în răspăr" nu e o scăpare de condei, ci un adevăr; din tonul foiletoanelor sale dl. Tomescu, în plină maturitate, dovedeşte că a rămas tot juvenil şi n-a renunțat la anumite succese stilistice, fără valoare de judecată, ci preferă voluptatea de a rămâne polemist, strădaniei de a ajunge critic.

Dl. E. Lovinescu nu are nevoie de apărarea noastră. Voim să reținem, din foiletoanele dlui Tomescu, câteva elemente de interes general şi – precum am arătat mai sus – cele dintâi semne îmbucurătoare ale apropierii sale de estetica pură.

Când dl. Tomescu scrie: „Cu trei principii, dl. Lovinescu transformă în figuri de istorie literară pe toți musafirii cenaclului din Câmpineanu", nu ai nimic alt de făcut, decât să

admiri talentul polemic al ziaristului literar. E mai gravă însă această afirmaţie: „Acolo unde cultura literară a unei întregi epoci, n-a putut să vadă mai mult decât o deghizare a incapacităţii de a crea, dl. Lovinescu descopere o «sensibilitate diferenţiată» pentru care formele tradiţionale au devenit neîncăpătoare. D-nii Aderca, Vinea, Barbu, Baltazar – ei reprezintă biruinţa „esteticului" împotriva ideologiei reacţionare a sămănătorismului. Cu ei în braţe dl. Lovinescu cutreieră spaţiul a 25 de ani, acuzând o întreagă generaţie de lipsă de receptivitate estetică faţă de minunile poetice ale modernismului. Iorga, Chendi, Ibrăileanu, Mehedinţi – toţi sunt vinovaţi de a fi împiedicat «evoluţia firească a literaturii» şi deci apariţia mai de vreme a Omului descompus".

Trebuie să lămurim odată pentru totdeauna – evident, numai pentru oamenii de bună credinţa şi deci şi pentru dl. Tomescu – confuzia care se face între cercul „Sburătorului", atelier de cercetare literară, şi independenţa de spirit şi caracter a acelora care-l constituie. Spre deosebire de toate cercurile literare, câte au fost şi câte sunt (cu excepţia Junimii), şi împotriva moravurilor de falangă macedoneană, care dau cunoscuta putere de tiranie revistelor noastre literare de azi, cercul „Sburătorului" are succes – şi succes subliniat de conştiinţa valorii estetice a elementelor de diferenţiere numai acel care aduce un gând, o atitudine, o observaţie, o imagine sau o lume de imagini mai puţin comune. Marile succese provocate de valorile comune ale atâtor grupări literare, ar constitui în cercul „Sburătorului" înfrângeri adânci şi iremediabile, consemnate de o crunta tăcere. Cel mai gustat dintre cititorii cercului – şi mă gândesc la Gh. Brăescu – ştie bine că debutează periculos cu fiecare nouă creaţie, şi nu arareori a fost el însuşi subiect de nuvelă veselă... Cititorii „Sburătorului" au putut lua cunoştinţă din chiar coloanele revistei, de opiniile dlui Lovinescu asupra „Omului descompus", atât de puţin măgulitoare, şi de obiecţiile noastre aduse, cu toată severitatea, felului de a scrie al d-nei Hortensia Papadat-Bengescu.

D. Tomescu, n-avea de unde cunoaşte – deşi ar fi putut bănui din „Sburătorul", din „Universul Literar" etc. – „moravurile care domnesc în cercul «Sburătorului» „Cenaclul din Câmpineanu". Dar ar fi avut datoria – dacă voia să ne convingă – să arate de ce lucrările literare ale d-lor Vinea, Barbu, Arghezi, Blaga şi Baltazar sunt «nişte glume literare» şi de ce «Uvedenrode», de Ion Barbu – unul din momentele cele mai de preţ ale acestui puternic şi izolat poet şi implicit ale liricii româneşti e „o deghizare a incapacităţii de a crea".

Aci e taina – taina evoluţiei literaturii române. Deşi dl. Tomescu încheie primul foileton cu „să cercetăm, să analizăm, să discutăm" – nu mai găsim în celelalte foiletoane nicio cercetare, nicio analiză, nicio discuţie, asupra chestiunii esenţiale de mai sus, singura care ar fi reabilitat receptivitatea estetică a d-lor Iorga, Chendi, Ibrăileanu, Mehedinţi – şi deci şi a dlui Tomescu.

Ce s-a petrecut de la primul la al doilea foileton (distanţă numai de zece zile) nu putem şti; dar înaintea noastră se înfăţişează în locul dlui Tomescu, sămănătorist cu suman, cioareci şi clopoţei la opinci, un Tomescu, ras ca un englez, în frac şi pantofi de lac, ba chiar cu un monoclu de super-estet în ochiul stâng. De unde foarte de curând se răzvrătea împotriva acelora care socoteau moartă epoca sămănătoristă, când esteticul se confunda cu etnicul şi se străduia să arate că trăim o epocă de renaştere sămănătoristă prin renaşterea aceloraşi condiţii sociale, dl. Tomescu de data aceasta ia apărarea valorilor estetice pure (propuse de noi în paginile de mai sus), într-un stil şi o energie nebănuite. Ascultaţi, vă rog, indignarea dlui Tomescu, estet pur, împotriva dlui Lovinescu, schismatic : „Ce grea încurcătură însă pentru dl. Lovinescu! Dacă acceptă concluziile dlui Aderca, ce te faci cu sincronismul, adică cu literatura expresie a societăţii, iar dacă rămâne la sincronism, cum rămâne cu „disocierea fenomenului estetic", una din funcţiile pe care trebuie să le îndeplinească modernismul. Şi atunci ca să iasă din încurcătură, dl. Lovinescu reproşează dlui

Aderca „excesul de disociere, într-o formă care înseamnă: da, înțeleg disociere dar încet și cu măsură. Să mai arătăm cât ridicol se cuprinde în acest reproș? Dar ce-și închipuie dl. Lovinescu că este fenomenul estetic? (minunat!...). Un preparat de laborator pe care-l compui, îl dregi și-l dozezi cum vrei și cât vrei? (perfect!...). Dacă dl. Aderca a mers cu „disocierea" prea departe care e limita pe care dumneata să i-o fixezi ? (excelent!...). Și după ce criterii i-o fixezi? (admirabil!...). Cât dai „esteticului" și cât lași pentru „sincronism?" (ura!!...). Mărturisesc în toată umilința, că eu n-am răspuns atât de bine dlui Lovinescu; dl. Tomescu, fostul sămănătorist, se dovedește la o adică mai estet decât noi toți sburătoriștii la un loc!...

Mai mult: dl. Tomescu e cuprins deodată de o febră violentă de înnoire a literaturii, nu prin poezia rurală, poporană, pusă azi la contribuție de toți lipsiții de talent, nici prin literarizarea unor cuvinte ca parângă, uium, păstru, teful, brană, smidă, stime, seină etc., care fac din dl. Voiculescu, poetul preferat al dlui Tomescu. Nu. Cere contactul cu celelalte popoare, de înaltă cultură, ne atrage luarea aminte să nu greșim pierzând cumva din vedere vreo școală literară și ne prevestește că „nu poți să știi nici dumneata și nici eu care literatură sau care scriitor va da literaturii noastre germenul de înnoire pe care-l căutăm". Acest germen vine de unde nu crezi și cade unde nu te aștepți!.

Exact ceea ce cred moderniștii de la „Sburătorul"! Și cum nicio deosebire esențială nu mai există între noi: cum și dl. Tomescu și „Sburătorul" vor să înrădăcineze în această țară o ideologie estetică prea des trădată, cum și dl. Tomescu și „Sburătorul" cred că literatura română nu se poate menține vie fără o periodică înnoire prin personalitățile creatoare de la noi și de aiurea, cum și dl. Tomescu și „Sburătorul", au încredere în viitorul tânărului nuvelist Gib. Mihăescu, nu ne mai rămâne decât – ne dați voie d-le Lovinescu? să poftim pe noul critic modernist dl. Tomescu, să ia parte la dezbaterile cercului „Sburătorul", (Câmpineanu 40) spre deplina fericire a literaturii române.

DOUĂ PILDE

T. Arghezi

„Cuvinte potrivite"

A apărut între noi şi cartea mult aşteptată a poetului pe care de douăzeci de ani îl caută, îl suspină şi-l recită cu ochii închişi sufletele însetate. Molipsirea s-a făcut instantaneu. Poezia argheziană s-a vădit a fi un morb de tăria morbului eminescian. În cele ce urmează nu avem pretenţia să redăm în proză, să cântărim şi să măsurăm, pentru nevoile farmaciei critice, farmecul propriu şi adânc al poeziei argheziene. Acest farmec este inefabil şi niciun alt cuvânt, în afară de propriile armonii verbale ale versurilor poetului, nu l-ar putea isca cititorului. Studiul critic care ar crede că poate înlocui sau numai rezuma poezia ar fi tot atât de ridicol ca tabela cerească a astronomului care ar avea pretenţia să ne dea emoţia unui răsărit de Aldebaran. Criticul care nu are curajul, în faţa poeziei, să se anuleze, trebuie să se menţină între elemente de ordin intelectual, psihologic, etnic sau istoric pentru a da cititorilor depărtaţi sau viitorilor cititori, fatal depărtaţi, măcar enumerarea elementelor ciudate din logodna cărora s-au auzit în cine ştie ce an al unui veac, un cântec original şi vrăjit.

***

Cuvintele potrivite sunt şi silabe potrivite dar mai cu seamă poezii potrivite. Cartea se înfăţişează într-adevăr unitar şi ar fi îndestulătoare pentru a păstra de-a pururea numele pe care

sufletul l-a pus între stihurile lui. E un suflet tălmăcindu-se de mai bine de un sfert de veac, şi cel de la început, dl. Arghezi l-a împrăştiat cu atâta subtilitate printre celelalte ipostaze, încât e necesară cernerea înfăţişărilor lui – şi deci trădarea secretului cărţii – spre a-l pricepe. Scânteia argheziană care a cutremurat aerul amorţit şi patriarhal al patriei poeziei noastre de pe la 1900, a venit din marele fulger baudelairian. N-a fost o pastişă. Eminescu, romanticul, a purces şi el de la romanticii germani, iar însuşi Baudelaire de la desfrâul aparent al unui Edgar Poe. „Fiorul nou" pe care tânărul Arghezi (pe atunci de douăzeci de ani) îl propaga prin câteva stihuri din „Linia dreaptă" şi mai târziu din „Viaţa socială" era emis de un suflet cu sensibilităţi la atât de înalte frecvenţe, încât a creat o stare de spirit ne mai ştiută.

Stihurile de această tonalitate, şi care trebuiau (dacă nu ne înşelăm) să apară la vremea lor sub titlul de „Agate negre", alcătuiesc două treimi din volumul de faţă şi sunt acordurile de bază argheziene. E o muzică funerară, o nelinişte gravă, şi un chin ideal nepotolit – un parfum de înger căzut în putrefacţie, într-o noapte cu ploaie neagră de toamnă. O vitalitate comprimată, ca a tuturor tinerilor aleşi care deschid ochii în viaţă, cu mâinile şi picioarele încătuşate în lanţuri ideale, s-a abătut în insuficienţă ca într-un exces, şi acestei zvârcoliri de început de bărbăţie, îi datorăm anarhismul şi „decadentismul" care sunt felul primului Arghezi. Era puternic şi molipsitor. Literatura noastră nu cunoscuse încă acest fior, iar alături de „fiorii" lui Baudelaire şi Rimbaud, putea sta fără a păli. Sufletul care se torturase şi care pusese pe hârtie această tortură avea forţa rarelor suflete de obârşie. De la primele pagini ale volumului („Târziu de toamnă", p. 19) până la cea din urmă („Incertudine", p. 267) care ar trebui citată în întregime, cartea e pardosită cu aceste agate şi diamante negre. Poetul a presărat, printre luminişurile de mai târziu şi jocurile lui, conştient aceste esenţiale grăunţe din floarea de lavandă a lui Satan, care dau întregului duh al cărţii savoarea şi parfumul.

Odată cu vârsta, „noul fior” îşi scade tonalitatea şi piere, (uneori scoboară până la tristeţea pală eminesciană). Apare un poet cu totul diferit: Un poet al armoniei şi belşugului, cântăreţul vitejiei prinţului care închis în turn simte cum îi creşte sabia la coapsă, al boilor înjugaţi de pe ogoare, al unui tată care senin povesteşte copiilor jocul morţii.

Chiar psalmistul ridicat din elevul lui Satan nu e un cântăreţ al sfântului har, plin de lumină şi extaz divin, ci un călugăr cu minte bine cumpănită care împrejmuit de neştiinţă se socoteşte un mânz care paşte într-o grădină; călugăr cu vorbă familiară, amărât că Dumnezeu n-a pus niciodată piciorul în bătătura lui, sau să-i fi trimis măcar vreun înger; călugăr care vrea să-l pipăie pe Dumnezeu ca să poată urla că „este”, iar într-o împrejurare precisă Dumnezeu, dimineaţa la cinci şi jumătate, „o a văzut din cer pre ea”, cum iasă din odaia fratelui Iakint. Psalmii lui Arghezi nu-s însă mai puţin nişte mici capodopere.

Arpegiile înalte şi adânc răsunătoare reapar când poetul pune iar piciorul pe vechea pedală a neliniştii, a satanismului, a elucubraţiei, a „fiorului nou”. Atunci scrie „Duhovniceasca”, „Blesteme” şi mai cu seamă „Intre două nopţi” care-l pun pe Arghezi, fără vreo şovăială, printre marii poeţi ai lumii.

Felul de a scrie al lui Arghezi nu s-a depărtat prea mult de tradiţia eminesciană. Nici nu era necesar. Arghezi aducea aceleaşi tipare psihologice, deşi cu un conţinut diferit. Şi revoluţia argheziană e încă uriaşă când ne gândim că poetul publică stihurile sale atât de noi, abia zece ani de la moartea lui Eminescu, adică în plin curent eminescian, înnoirile de seamă se resimt la vocabular, pe care-l îmbogăţeşte cu multe elemente socotite pe faţă triviale. Dar ele sunt făcute poezie de temperatura înaltă la care sunt iscate. Oarecare apucături de stil, simple, dar înfrăgezind gândul par a veni din lecturi biblice: „Toţi sfinţii zugrăviţi, în tindă – cu acuarelă suferindă – *Ai cinului monahicesc* etc. în loc de *Toţi sfinţii cinului monahicesc*. Sau: „Puterea lui întreaga şi Vitează/ Ascultă-n noaptea de safir şi lut,/ Din depărtare calul că-i nechează/ „Care prin adieri l-a

cunoscut”, în loc de „nechează calul care l-a cunoscut prin adieri”. În această strofă găsim şi un element de sonoritate („safir şi lut”) de care poetul nu face abuz şi nici nu scoate efecte speciale, menţinându-se în imaginile plastice unde e neîntrecut, şi un element de ritm („Care prin adieri l-a cunoscut”), foarte des întrebuinţat şi din care Arghezi a scos câteva efecte fără pereche. Va trebui cercetat mai de aproape la ce coeficient de poezie a ridicat unele din elementele destul de cunoscute, ale poeziei noastre populare.

Poetul, însă, trebuie experimentat şi în timp. Suntem contemporanii lui şi poate că nu va îi spre ruşinea noastră această extremă simţire la arta şi originalitatea lui. Încerc să văd, de la depărtarea şi înălţimea altor decenii, pe cineva neînsemnat contemporan al lui Arghezi scriind emoţionat acest imn. Da, e poate hiperbolic... Şi dacă nu pentru convingerea lui, măcar pentru prestigiul lui între contemporani, să-i îngăduim să scrie şi acest îndemn:

Primul volum al lui Tudor Arghezi, scos cu forcepsul din conştiinţa şi scrupulul poetului, e alcătuit din fragmente, din moaşte de statui şi sfinţi, a căror valoare e de pietre preţioase. Poetul e în plină maturitate, în deplină stăpânire a mijloacelor lui de expresie.

Aşteptăm deci de-aci înainte o carte de stihuri scrisă de la început până la sfârşit, ca un templu întreg cu statuia ei nesfărâmată, înlăuntru.

Răspuns unui poet

Iar Petru zise: Chiar dacă toţi se vor sminti, totuşi eu nu. Şi Iisus zise: Adevăr zic ţie, că azi în noaptea aceasta mai înainte de a fi cântat cocoşul de două ori – de trei ori mă vei tăgădui.

Marcu, XIV, 29, 30.

Studiul concentrat al dlui I. Barbu[10] asupra poeziei lui Arghezi a surprins prin câteva obiecţii grave, într-o vreme când toată critica românească se străduia să lămurească originalitatea acelei poezii. Dezacordul a sunat straniu. Când cu toţii o socoteam inaccesibilă de-atâtea ori şi – vedem la tot pasul – cu totul inaccesibilă pentru atâţia, iată că se află cineva care să afirme că arta poetică a lui Arghezi e „primară". Şi încă de la altitudinea supremă a unui principiu sever şi fermecător ca o feciorie.

„Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene, declară dl. Ion Barbu, se aşează sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de confidenţă, sinceritate, disociaţie, naivitate, poţi ridica orice proză la măsura de aur a lirei. Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism".

Dar tocmai pentru că punctul de plecare al dlui Barbu duce la verificarea esenţelor, rău a făcut că nu şi-a păstrat seninătatea, şi ni s-a înfăţişat pătat cu vulgarităţi şi jumulit, ca un arhanghel justiţiar domiciliat la han. Ideea critică atât de precisă a dlui Barbu, n-avea nevoie să întrebuinţeze armele infamante ale

[10] „Ideea Europeană", Nr. 205/927.

injuriei, ca: „poetică măruntă şi manufacturieră", „impură industrie", „estetică mecanică", „uvrier înscris în sindicate", „sindicalist autodidact" etc.

Era vorba de lămurit o calitate estetică, un adevăr al frumosului, nu de insultat un poet care se ştie bine – n-a dat niciodată buzna, cu strigăte mari, la visteria gloriei populare şi a lăsat să treacă un sfert de veac, până să adune într-un volum stihuri pe care atâţi poeţi – între ei şi dl. Barbu – de mult le ştiu pe dinafară. Fără acele excese verbale dl. Barbu ar fi izbutit poate să-şi ascundă mai bine patima care-l face critic deodată şi să fi dat judecăţii lui – chiar atât de greşită cum vom vedea că e – înfăţişare de mister estetic, în voluptatea căruia nimeni altul nu poate pătrunde.

Să lăsăm deoparte, ca prea uşoară, învinuirea că Arghezi e „un neinstruit meşteşugar al versului". Arghezi este unul dintre foarte puţinii, dacă nu chiar singurul poet român care, de la Eminescu încoace, a creat nu numai un bogat lexic poetic nou, dar un nou tipar de vers. Adepţii poeziei pure, şi ne prenumărăm printre ei, nu pot crede serios că silaba adăogată silabei, după o armonie oricât de puţin arbitrară, constituie esenţa poeziei, căci în asemenea caz cea mai înaltă poezie ar îi realizată de clinchetele a şapte pahare de mărimi diferite lovite cu muchia cuţitului. Aliteraţiile „desarmonice", câteva, după judecata urechii sale, au putut face pe dl. Barbu să socotească „neinstruit meşteşugar al versului", pe un maestru al versului care de un sfert de veac încoace, deşi între timp s-au ivit poeţi de mare temperament, n-a putut fi încă egalat, necum întrecut.

Tot astfel trebuie să lăsăm deoparte scoaterea în lumină a celor câtorva slabe acorduri eminesciene, într-o carte care are mulţimea şi varietatea adânca a orgilor de catedrală. Acele câteva stihuri cu parfum eminescian, au fost semnalate şi de alţii, în treacăt, aşa cum se cuvenea, dar nimeni n-a putut fi atât de orbit, încât să creadă că ele ar anula tocmai caracterele poetului celui mai variat şi original, ca armonii interioare, de la Eminescu încoace.

Mult mai grea e experienţa – tot negativă – pe care ne-o propune dl. Barbu: „Lăsaţi lexicul prestigios. Transpuneţi aceleaşi raporturi verbale pe un plan indiferent. Veţi vedea poezii argheziene reduse la un tip de artă inferioară” – această experienţă având menirea să dovedească „nulitatea efortului de construcţie în Arghezi”.

Ne întrebăm cu uimire dacă experienţa e măcar admisibilă. Adevărata poezie lirică – „ridicată la măsura de aur a lirei”, cum atât de frumos scrie dl. Barbu – nu trăieşte prin construcţie. Dimpotrivă: construcţia dă poeziei înfăţişare de discurs, de elocinţă, aplicată şi dezvoltată cu metodă, de „gen hibrid, roman analitic în versuri”. Poeţii moderni – şi printre ei dl. Barbu – au mers atât de departe cu aversiunea de „construcţie”, încât scriu poezii care nu trec de două strofe, idealul fiind de a scrie o poemă într-un vers. Şi în afară de câteva balade – „Între două nopţi” credem că va deveni tot atât de celebră ca Erlkönig de Goethe – versurile dlui Arghezi se grupează totdeauna în jurul unei stări de suflet atât de caracteristice, încât orice „construcţie” ar dăuna poeziei, prin intenţia de virtuozitate tehnică la care ar părea că tinde. Să fi înţeles poate dl. Barbu, prin „construcţie” densitatea poetică a versului? Dar simplitatea versului arghezian nu este simplism ci perfecţie – cea mai uşoară luare-aminte învederează complexitatea ţesăturii lui poetice.

„El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n ţară de la vatră.
Când îi priveşti, împiedecaţi în fier,
Pare de bronz şi vitele-i de piatră.”

E în această strofă o „nulitate de efort în construcţie”, pe care nu ştim de câte ori a mai înfăptuit-o cineva în literatura noastră, atât de bogată totuşi în ţărani, plugari şi boi.

„Din plopul negru răzimat în aer
Noaptea pe şesuri se desface lină,
La nesfârşit, ca dintr-un vârf de caier,
Urzit cu fire roşii de lumină.
E o tăcere de-nceput de leat.”

E şi-n această strofă a aceleiaşi poezii („Belşug") precum se vede, o „nulitate de efort în construcţie" care merge până la evocarea, cu un singur vers, a neantului de unde purcede timpul.

N-am ales. Astfel de strofe sunt în felul obişnuit de a scrie al lui Arghezi.

Dar am făcut şi experienţa cerută de dl. Barbu.

N-am făcut-o numai asupra lui Arghezi, am practicat-o şi asupra altor poeţi, precum Poe, Shelley, Heine, Mallarmé. Rezultatul a fost neaşteptat: am dat de o „nulitate", nu numai de „construcţie", dar chiar de poezie! Căci a lăsa „lexicul prestigios" şi a „transpune aceleaşi raporturi verbale pe un plan indiferent" înseamnă a desfiinţa poezia şi în genere orice artă: Shakespeare fără lexic prestigios şi pe un plan indiferent, e tot atât de nul ca un Beethoven executat la fluier.

Există totuşi în rechizitorul dlui Barbu o acuzaţie esenţială, şi anume că Arghezi „a nesocotit şi defăimat nobila gratuitate a spiritului", că poezia lui Arghezi este o „aşezare mozaicală după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea şi incandescenţa modului interior".

Este aici un deget expert care se-ndreaptă, acuzator, spre poezia argheziană.

Nimeni într-adevăr n-a tăgăduit poeziei argheziene caracterul ei de vigoare, culoare şi uneori de haiducie. Însuşi poetul, în „Testament", înmânează cititorului celui mai umil cheia stihurilor sale:

„Ca să schimbăm acum întâia oară
Sapa-n condei şi brazda-n călimară
Bătrânii-au adunat printre plăvani
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite –
....
Veninul strâns l-am preschimbat în miere
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara şi torcând uşure

Am pus-o când să-mbie, când să-njure."

Dar această vigoare rustică nu rămâne, cum s-ar crede din actul de acuzare al dlui Barbu, o simplă mojicie verbală. Acest verde limbaj, dă veştmânt unui suflet cu atributele scării lui Iacob, cu un capăt în noroiul pământului, cu celălalt capăt în cerul Unicului Duh. Arghezi a purces de la spiritualitatea maladivă a unui Baudelaire, spre a ajunge, în maturitatea vârstei, la spiritualitatea unui Dumnezeu care-şi scoboară umbra între boii la arat. Şi ca o închinare deplină în Spirit, volumul care începea cu stihuri tari, se încheie cu această „Incertitudine".

„Deschid cartea: cartea geme.
Caut vremea: nu e vreme.
Aşi cânta: nu cânt şi sunt
Parcă şi fi şi nu mai sunt.
Gândul meu al cui gând este?
În ce gând, în ce poveste
Îmi aduc aminte, poate,
Că făcui parte din toate?..."

Acuzaţia ce se aduce „poeziei de pitoresc şi violenţă" nici nu se poate măcar pune, întrucât cea mai violentă şi pitorească poezie nu poate fi poezie decât în măsura în care slujeşte spiritualitatea poetică. „Pitorescul şi violenţa" sunt numai unelte ale Spiritului, precum unelte sunt umilinţa şi imaginea serafilor spălaţi cu clor din cealaltă poezie. Din potrivă: credem că traiectoria poetică e cu atât mai lungă şi mai boltită, cu cât purcede de la elemente în aparenţă mai puţin poetice. Arcul voltaic al sufletului arghezian şi-a nutrit incandescenţa uneori cu vulgarităţi, cărora nici un alt poet până azi nu le-ar fi rezistat. Drumul spre marea poezie, Arghezi l-a tras prin toate înfăţişările lumii, şi toate pietrele vulgare atinse de mâna lui au rămas în urmă, strălucitoare în poezie.

Poezia de „pitoresc şi violenţă" nu poate fi exclusă din marea artă, când e expresia unui suflet miraculos ca al lui Arghezi, precum nu poate fi exclusă, ca fiind „respinsă de

Idee"; poezia uneori mult mai violentă şi cu intenţii mult mai „pitoreşti", de felul următor, creată chiar de dl. Barbu, bunăoară în „Uvenderode":

„Incorporată poftă,
Uite-o fată.
Poftim odată
Poftim de două
Ori, până la nouă.
Până o-nfăşori
În fiori uşori etc."

Sau în armonia burlesc funebră din prohodul pentru „Răsturnica":

„Să tune doaga orişicui
Iar Mama groasă, cu pistrui.
Îngenunchiată să se roage!
– Hai daţi din beţe şi din doage!"

Sau în balada care trebuie recitată pe nas, ca o manea cu acompaniament de tobă:

Heee... miul biul gee
Miul biuré doldú
Hananâmă mu!...
La Zurnur pe Ikdar Enghe
Muri azi o pezevenghe:
Una groasă cu ochi mici
Crescătoare de pisici
Scundă, groasă, cu mustăţi
Învechită-n răutăţi.
Pezevenghe cu scurteică
Cam grecoaică, cam ovreică.
Pezevenghe cu trei negi
Doftoriţă la moşnegi.
– Hee... miul biul gee
Miul biuré doldú
Hananâmă mù!...

Nu, nici aceste fragmente, destul de „pitoreşti şi violente" nu ne-ar îndritui să spunem că ne aflăm în faţa unui „poet lipsit de mesaj şi respins de Idee". Nu vom să plătim domnului Barbu poezie cu poezie, cu atât mai mult cu cât domnia-sa a părăsit acest fel de a scrie, oprindu-se la „modul interior".

Şi iată ceea ce ne desparte, esenţial, de dl. Barbu: „Actul clar de narcisism" se înfăptuieşte nu adoptând o anumită manieră, mai mult sau mai puţin stenografică, mai mult sau mai puţin ermetică şi atât de „interioară" încât să devină un joc cu legi arbitrare, cărora poetul să le alăture „cifrul". Această manieră poate foarte uşor fi adoptată de poeţi care au cap de berbec iar nu de Narcis – şi o atare oglindire pură nu e narcisism, ci oglindire de berbeci. Adevăratul narcisism e condiţionat de Narcis, adică de puterile poetice ale unui suflet care să învioreze în felul lui unic, în chipul lui nemaiîntâlnit apele curgătoare ale limbajul lui. E puţin lucru? E esenţial, căci ţine de Dumnezeu şi de aceea se înfăptuieşte atât de rar şi atât de greu. Şi în ce priveşte literatura românească, un poet al cărui suflet să fie mai străveziu în cântecul lui, ca sufletul arghezian, rar s-a ivit şi o poezie mai viguroasă, mai diversă şi mai originală, de la Eminescu încoace, limba noastră nu cunoaşte.

Totuşi dl. Barbu a făcut o sforţare spre obiectivitate, citând patru poeme „veritabile insule de azur esenţial": *Niciodată toamna, Psalm 21, Inscripţie pe un portret, Inscripţie pe un pahar*. Le-am recitit cu luare aminte şi am făcut această uimitoare descoperire: nu numai că putem numi încă douăsprezece poeme din Arghezi, de aceeaşi calitate, dar cele patru „veritabile insule de azur esenţial" sunt şi ele create din acelaşi material «violent şi pitoresc» caracteristic „poetului fără mesaj!"...

D. Ion Barbu este însuşi, precum se ştie, un poet foarte original. „Harta" negativă ridicată poeticei dlui Arghezi întristează ca o vânzare. Ne întrebăm ce va fi pervertit spiritul poetului amic, el, moştenitorul acelui public care trebuie abia educat la poezia argheziană, încât să arunce cu piatra în părintele său. Căci frământarea critică a dlui Barbu dovedeşte

nu atât neînțelegere, cât rea înțelegere şi nu e atât o judecată rea asupra lui Arghezi, cât e o faptă rea împotriva poeziei.

Un nou Eminescu

Nu voim să spunem c-a apărut în literatura română un mare imitator al lui Eminescu. După generația imediat următoare lui Eminescu (1890—1910) – jertfă fatală adusă acestui zeu flămând de mediocrități – toate eforturile poeților s-au cheltuit în a-şi lopăta bărcile departe foarte de țărmul eminescian, atât de ispititor, de fermecător şi de periculos.

Ținem să afirmăm cu tărie – şi cu toate riscurile: auzim de pe acum cuvântul nostru acoperit de glasurile şi măcăitul tuturor orăteniilor cu mişcătoare cozi critice! – că poetul Tudor Arghezi este, de la stingerea lui Eminescu încoace, întâiul izvor de poezie mare, bogată, originală şi complexă, care dă limbii româneşti pe această planetă, justificare de viață şi universalitate.

Nu ne vom opri la identități, oricât de profunde şi semnificative, dar în afară de misterul creației, care alătură de la prima ochire fenomenul Arghezi de fenomenul Eminescu. Nici faptul că una din cele două aripi ale fiecăruia s-au ridicat poate din apele câte unui sânge străin: nici faptul de a-şi fi hrănit şi înnoit limba – după ce au ascultat cu ochii închişi unul murmurul lui Lenau celălalt murmurul lui Baudelaire – în cronici şi biblii vechi româneşti; nici desăvârşita şi violenta lor adversitate față de curentul politic al vremii – Eminescu s-a opus dezvoltării țării pe bazele juridice şi economice ale civilizației europene, Arghezi n-a urmat, într-o clipă hotărâtoare, instinctul național; nici perfecta lor inactualitate în țară eminamente agricolă şi anticerebrală; nimic din toate acestea nu trebuie să ne oprească prea mult.

Să căutăm miezul.

Arghezi e singurul poet român care, după Eminescu, oferă un suflet cu mai mult decât o singură cutie de rezonanță, fiecare

generaţie va fi surprinsă că a putut înainta, ca într-un mormânt de regi egipteni şi mai adânc, pe unde totuşi poetul de la început trecuse. De la primele versuri din „Linia dreaptă", din cele următoare apărute în „Viitorul social", în „Viaţa românească", în „Seara", în „Cronica", în „Clopotul", în „Contemporanul", în „Lumea", în „Adevărul literar", Arghezi ni se înfăţişează – asemenea unui zeu indian – cu nebănuit de multe chipuri, profund diferite şi la fel de miraculoase. Şi trebuie cercetat cu luare-aminte dacă nu cumva, spre deosebire de Eminescu poetul nostru cel mai mare, care a cântat totuşi numai din vreo două viori – Tudor Arghezi nu este cea dintâi orchestră completă, cu şiruri de diferite tobe, clarinete, viori, oboiuri, harfe şi trompete, pe care o posedă literatura noastră.

Spre deosebire de Eminescu a cărui proză beletristică e redusă – marea ei valoare artistică n-a fost îndeajuns subliniată şi nici nu e îndeajuns cunoscută – Tudor Arghezi, tot atât de artist, prin mijloacele lui inedite de expresie: înnoiri de limbă cvintezenţe de gândiri, originalitate şi bogăţie de imagini, a creat şi o proză nouă, iar din cât a dat publicităţii până acum, trebuie socotit că prozatorul a cărui capacitate de înnoire de material lasă în urmă nu numai pe Eminescu, care n-a fost solicitat de nimeni şi de nimic, dar pe toţi prozatorii români contimporani, solicitaţi şi de premii şi de edituri.

În ce priveşte pamfletul, Tudor Arghezi e singur în literatura română. A creat acest gen literar la noi de toute pièce, de la vocabular la construcţie şi ca orice mare creator, la înfăţişat superb, sub forma lui dusă la perfecţie. Toată presa românească de azi, atât de vehementă, dacă e virilă, e numai atât întrucât imită bărbăţia lui Arghezi. (În presă, Arghezi n-are azi niciun scaun şi nicio călimară: să fie oare, din partea directorilor de ziare, teama de anulare?) Şi tot Arghezi a făcut exegeza genului lămurind că pamfletul – dacă vrei să-l guşti cu adevărat – trebuie să-l iei ca o poemă, ca o poveste, ca un lied, şi a fost totdeauna mâhnit de supărarea „victimelor", pe care dacă le-a urât odată pe hârtie, integral, în viaţă în chip firesc e gata să le surâdă.

În poezie, în poveste, în pamflet e organic şi armonic, ca însăşi natura: Într-un vers, într-o inflexiune de frază, în două adjective de caracterizare, Arghezi e întreg: viguros şi fin, fermecător şi fără pereche.

N-am avut norocul să cunoaştem pe Eminescu de-aproape. Cu Tudor Arghezi am trăit câteva jumătăţi de ceas, vrăjite. Vorbeşte şi se poartă tot atât de intens cuceritor prin poezie originală, precum scrie. Scrisul lui e astfel numai un fragment. Poezia, proza, „înjurătura” (care de fapt e o caracterizare scurtă, un basorelief în cuvinte) semnate de Tudor Arghezi, sunt stropi de poezie dintr-un izvor care, la altitudinea lui, curge ne-ncetat.

I s-a adus învinuirea că n-a înţeles şi ades a ponegrit talentul unor contemporani. Trebuie să înţelegem că ar fi şi greu, când ştim de la ce exerciţiu sufletesc purcede naturaleţea lui, să guste literatura vreunui contemporan. Când poetul a mărturisit – cu alte cuvinte, mult mai savuroase, deşi noi vom traduce mediocru şi decent – că-i dispreţuieşte pe toţi, l-am înţeles: Arghezi vorbea din asprimea pe care şi-o aplică în primul rând sieşi.

Zbaterile lui de a ieşi dintre coli de hârtie de tipar, încercările lui balzaciene – şi unele tot atât de ciudate – de a se încorpora în comerţ, industrie, misitie şi agricultură, se pot explica nu atât prin venalitate (cum cred unii superficial), cât prin tragica nevoie de a se rupe din mizeria meschină şi umilitoare, de a se apropia de simţirea mai ocrotită a unei burghezii, el, suflet ursit totuşi de destin să rămână prin tot ce are mai de preţ şi mai original, adică mai dumnezeiesc, de-a pururea stingher şi chinuit.

Tudor Arghezi este căutat cu iubire când scriem aceste rânduri (1925) şi preţuit la adevărata valoare de un cerc restrâns de scriitori. Publicul mare îl cunoaşte şi urmăreşte pentru umorul lui, din câteva atacuri de presă, şi pentru limbajul lui verde. Muzica lui, fluturările lui de suflet, ameţitoare, stelele lui mişcate cu un vers, parfumul lui (o picătură ţine o viaţă de om şi trece şi la moştenitori) din flori de cuvinte, sunt necunoscute.

Ziariştii şi cronicarii îl tem şi-l fură nepedepsiţi de lege. (Fără a-i restitui un rând de omagii, ei primesc salarii de general, care s-ar cuveni în întregime adevăratului autor al articolelor lor). Critica literară oficială s-a manifestat târziu şi insuficient. Câţiva poeţi se străduiesc prin melodiile lor critice, să atragă atenţia publicului asupra lui Tudor Arghezi, şi să-l învestmânte cu prestigiul de care Eminescu se bucură din ziua când a fost ucis cu piatra de un nebun.

Azi Tudor Arghezi, această uriaşă stâncă de coral, a rămas încă locul unde eşuează toată mediocritatea contemporană, iar ultima epavă care se zbate tragic şi comic pe culmea ei, este Institutul de Literatură al cărui Căpitan, copil sinistru cu cioc, urcat pe catarg priveşte în toate părţile, nu mai înţelege nimic şi cere, cu insulte şi delaţiuni, ajutoare băneşti.

Marcel Proust

„Il faut bénir les auteurs difficiles de notre temps. Si ils se forment quelques lecteurs, ce n'est pas seulement pour leur usage. Ils les rendent du même coup à Montaigne, à Descartes, à Bossuet, et à quelques autres qui valent peut-être encore d'etre lus. Tous ces grands hommes parlent abstraitement; ils raisonnent; ils approfondissent; ils dessinent d'une seule phrase tout le corps d'une pensee achevée. Ils ne craignent pas le lecteur, ils ne mesurent pas leur peine, ni la sienne. Encore un peu de temps, et nous ne les comprendrons plus".[11]

Paul Valéry

Şi pentru că trebuie să începem să punem la contribuţie de-acum înainte adevărurile sufleteşti scoase în lumină de Marcel Proust, rupte de toate aderenţele şi pentru că (desigur în creaţie, dar mai cu seamă în critică), valoarea nu stă „în materialul oglindit, cât în puterea de reflexie a oglinzii", ar fi să nesocotim şi să jignim pe toţi eroii lui, trecuţi din carte în viaţă, dacă n-ar porni aceste însemnări, nu din capătul operei ci cu primele elemente nebuloase de artă, care au creat (desfăşurându-se în timp şi adăogându-şi experienţa), constelaţia

[11] „Să binecuvântăm pe autori greu de citit ai vremii noastre. Dacă-şi fac câţiva cititori, nu e numai în folosul lor. Îi dăruiesc în acelaşi timp lui Montaigne, lui Descartes, lui Bossuet şi altor câtorva care mai fac poate să fie citiţi. Toţi aceşti oameni mari vorbesc abstract; ei cugetă; ei adâncesc; cu o singură frază ei desenează întregul trup al unui gând încheiat. Nu le e teamă de cititor, nu-şi cântăresc nici osteneala lor, nici pe-a lui. Nu va trece mult, şi nu-i vom mai pricepe deloc".

personalităţii, atât de bogată în farmecul ei, a celui mai complex romancier din câţi cunoaşte poate acest veac.

(... E o frază în stil proustian, anume construită, de care am uzat ca să „dăm tonul”...).

Adevărul e că în noaptea când, fără a şti ceva despre Marcel Proust am citit în „Nouveile Revue Francaise” pentru întâia oară un fragment de acest autor – „Les intermitences du coeur” – am avut tresărirea: cititorul ştie ce-nseamnă acest lucru. Nu de multe ori în viaţa ta un autor izbuteşte, dintr-odată, să te lase despuiat în faţa propriei tale conştiinţe. Te identifică, afli încă odată din gura lui străină (şi cu atât mai real) numărul secret al fiinţei tale în lume, numele unic, care nu e scris în nicio hârtie, care nici nu se poate rosti, dar care sună ca un „timbru” special al existenţei tale alterabile. Acel scriitor te-a înlocuit în viaţă, sau te reprezintă în lumea în care nu există poliţie secretă şi nici premii literare, până ce sufletul tău va veni să vorbească şi el, mai desăvârşit sau mai complex – dacă nu e cumva sortit să se prăbuşească în cacofoniile inexpresivităţii.

Pare copilăros să vedem în titlul cuprinzător a nenumărate volume, cu numiri diferite *A la recherche du temps perdu* (în româneşte cu înţeles atât de mucalit) altceva decât două paranteze la cele două capete ale unei activităţi literare, precum e titlul cel marc *La comédie humaine*, al romanelor lui Balzac. Şi poate că nu e numai o manie proustiană de a înzestra lucrurile şi numirile dacă nu chiar cifrele, cu însuşiri sufleteşti, voind cu tot dinadinsul să citim în titlul romanelor lui Proust acel pustiu, cu întuneric şi tăcere la un loc, în care sufletul îşi scrie în contururi şi mai luminoase, îşi cântă pe coarde şi mai subtile, întâmplările de altădată, în înlănţuirile lor ciudate acum dezvăluite, atât de maleabile în noul lor mediu că spiritul în capriciul lui le poate amesteca substanţa, pentru alte fictive, infinite creaţii vii...

Formele incasabile ale societăţii franceze, pe care atâţi regi, atâtea revoluţii, atâtea republici s-au mistificat socotind că le-au înnoit, pe deoparte; suferinţa fără leac a lui Marcel Proust,

bolnav de astmă din copilărie şi silit de la 35 de ani până la 52 când a murit să fugă de lumină şi de zgomot, să doarmă ziua şi să scrie nopţi de-a rândul pe de altă parte; ni se pare a fi creat acea ambianţă şi legi pe care le-am recunoscut (fireşte cu totul în mai mici proporţii) dintr-o epocă, foarte scurtă, asemănătoare deşi mult atenuată, în viaţa noastră. N-a fost un privilegiu şi oricine se poate identifica într-o astfel de stare. Într-o ţară în care a avut loc acea uluitoare eflorescenţă a facultăţilor mintale epuizând de mai bine de trei veacuri aproape, toate genurile literare (de au ajuns nefericiţii descendenţi să-şi pună la încercare existenţa lor cerebrală prin disperate salturi mortale verbale pe funii de absurd), Marcel Proust apare refugiindu-se în propriul său interior, dintr-un instinct absolut anti-literar. Şi din acest punct de vedere (fără îndoială destul de cinic) numai respingerea repetatelor invazii ale „barbarilor" de dincolo de Rin, meniţi să dărâme această a doua perfectă şi sterilizată ediţie de lux a civilizaţiei latine, a dat răgaz lui Marcel Proust să-şi desăvârşească în monumentala-i operă, explorarea societăţii franceze contemporane.

De la poarta catedralei, ale cărei aripi multiple şi turnuri se pierd deocamdată în brumă, te-aşteaptă două năluci cu vase aburind puternic miresme şi în timp ce una îţi îmbată creierul, cealaltă îţi fură inima.

Autorul, totdeauna prezent în operă, nu ţine atât să istorisească, ci să dovedească sau să explice un centru sufletesc; faptele se polarizează deci după o ordine proprie, pentru explicarea, logificarea acestui centru, de multe ori uluitor prin noutatea sau neverosimilitatea lui. E o mutare a întregului psihic în alt plan decât cel în care de obicei ni se pare că scapără facultăţile sufleteşti când sunt solicitate de realitate. De o luciditate şi cu tonul unei ne-uimiri puţin comune, Marcel Proust de la primele pagini e sortit să dezorienteze. El gândeşte de la început cu aceiaşi viteză şi contorsiuni iar cititorul neobişnuit e îndată extenuat, ca şi cum ar fi fost silit să urmărească fără întrerupere cu ochii, un circuit electric în fire

de sârmă învârtejite. Cine nu ia hotărârea să suporte de la început două şedinţe de puternică migrenă, va trebui, dacă ţine cu tot dinadinsul să intre în opera cea nouă, să treacă prin experienţa comică a lui René Boylesve care, după ce a dat cu cartea de pereţi şi a fugit la ţară, a revenit pocăit, în căldurile vacanţei, să reia lectura...

Ceea ce jigneşte apoi sentimentul linear care domină activitatea noastră psihică – toate se scurg prin această clepsidră, bob cu bob – este natura multiplă, simfonic-orchestrală, a viziunii autorului. Având toate personajele şi evenimentele imobilizate în trecut ca într-un cristal perfect translucid (deşi totul e redat în funcţie de scurgere de timp) temperamentul artistic introspectiv al lui Marcel Proust e solicitat nu atât de scurgerea evenimentelor, cât de „mutaţiile" fantastice ale florei şi faunei psihice. S-a spus despre Marcel Proust că are ochiul în mii de faţete al insectei; mai veridic e că ochiul lui suferea de o anomalie care îi îngăduia să vadă cu atât mai amănunţit – cu cât vedea mai de departe. Descoperind astfel toate mecanismele psihice deodată, înlănţuirile de sentimente şi influenţe, cele mai nebănuite. Marcel Proust a fost silit să inoveze începând cu expresia frazei, care e transcrisă aşa cum realmente gândea, nu cum ne-o dictează o măruntă logică practică şi gramatică. Fraza acestui autor, e dacă nu o orchestră completă, cum ar fi bunăoară o pagină întreagă de el, dar cel puţin o serie de fanfare sau o serie de viori care simultan vor să spună ceea ce se petrece succesiv în timp, ceea ce el ştie, vede, aude, presimte şi imaginează aproape în acelaşi timp.

De la această însuşire a viziunii lui Marcel Proust decurg toate „defectele" lui (de gândire şi de stil, unii spun şi de sintaxă franceză) – adică tocmai caracteristicele unei opere care alături de cea a lui Montaigne, Saint-Simon, Stendhal, Balzac, Flaubert, a lărgit domeniul creaţiei literare în limba franceză.

Fraza lui Marcel Proust, ca o celulă vie cu histologia şi fiziologia ei, este tipică pentru întreaga fiinţă a operei: în această frază ca într-o celulă seminală, se află virtual o întreagă

şi foarte complexă generaţie (lignée), iar această perfectă similitudine e indicaţia cea mai de preţ pentru recunoaşterea organicului creaţiei romancierului francez. Fraza, pagina, episodul nu se îmbucă totdeauna cu fraza, pagina sau episodul următor, nici volumele apărute n-au avut o strictă succesiune cronologică. „Un amour de Swann" –aproape de sine stătător, cu o mai strânsă unitate în subiect ceea ce a dat multora prilej să-l descopere pe Proust – începe după ce ştim că Swann a făcut o „mezalianţă" cu Odette de Crécy; iar „A l'ombre de jennes filles en fleurs" începe de la mijlocul volumului al doilea al operei cu acest titlu persan. Autorul nu se lasă întins în patul lui Procust al tipografiei şi editurii moderne, şt când n-a spus într-un volum tot ce avea de spus, a trecut şi în primele 100 de pagini ale volumului următor, amintind – şi vom vedea că această asemuire are şi altă semnificaţie (ceva mai adâncă) minunatele „O mie şi una de nopţi" care încap atât de incomod în cărţile noastre de azi.

Un critic fastuos ar simţi că e de datoria lui să ridice amănunţită, aci, o hartă a psihologiei proustiene. Să indice, bunăoară, rolul memoriei în operă; cum se suprapun, timpul şi spaţiul timpului şi spaţiului psihologic: cum soarele sâmbătă (când se lua masa cu o oră înainte de amiază) „flainait une heure pe plus au haut de ciel"[12]; cum după o preumblare „du côté de Guermantes" – „la petite porte de derriére de notre jardin était venue avec le coin de la rue du Saint-Esprit nous attendre au bout de ces chemins inconnus";[13] cum trecutul uriaş, cu întreaga lui construcţie stă, nu pe inteligenţa noastră reflexivă, ci pe o undă de mireasmă sau pe o nuanţă de culoare; cum „personalitatea" e o mare iluzie a vanităţii noastre şi că suntem rezultanta instabilă (noi şi fiecare din sentimentele noastre) a unor năzuiri de care ne umilim când le identificăm...; cum a descompus, între altele, Marcel Proust amorul şi gelozia

---

[12] „Hoinărea o oră mai mult pe cer"

[13] „Portiţa din dosul grădinii venise împreună cu colţul uliţei Saint-Esprit, să ne aştepte la capătul acelor drumuri necunoscute".

lui Swann; cum grupările sociale înşişi, „mondainitatea" e o creaţie efemeră a unor puteri înlocuite neîncetat de altele, uneori contradictorii – Swann, fiul jidovului bancher era înainte de căsătoria cu Odette, prietenul prinţului de Galles, iar Odette cocota „ajunsă" n-a fost primită în saloanele de seamă decât... după moartea lui Swann – cum în sfârşit ingenioasa formulă a lui Edmont Jaloux, cu privire la psihologia lui Proust:

„Ensemble des èléments constitutifs d'un individu donné + Mise en branle de l'Inconscient sous l'action du Temps + Troubles habituels d'un phénomène emotif connu = Amour ou Jalousie ou Vanité etc.[14] ar fi trebuit comentată, exemplificată şi desăvârşită !...

E drept că Marcel Proust, cu extraordinara lui memorie, cu cele două speciale focare ale ochilor, cu inteligenţa-i lucidă şi cu maladia care i-a dat cruzimea ca, neîntrerupt, în nopţile a cel puţin zece ani, să se disece pe sine spre a ne da secretul unor personaje uimitoare, a fost un instrument de cercetări psihologice cum nu se găseşte pe toate drumurile. Suntem gata chiar, să credem că Marcel Proust avea darul divinaţiei, ştiind apoi să dea pe aţă toate farsele pe care ni le joacă memoria, inteligenţa şi celelalte simţuri; ba suntem bucuroşi de pe-acum că se vor strânge într-un volum reflexiile nenumărate şi ingenioase pe care le-a risipit în paginile operei lui ceea ce-l va pune cu siguranţă alături de cei mai de seamă moralişti francezi.

Dar să fie toate acestea Marcel Proust?

Să fie oare arta literară un amestec de psihologie şi sentinţe, pentru că un autor se arată pasionat după asemenea chestiuni şi a ridicat opera sa cu un asemenea material? Să ne intereseze oare lignitul şi păcura, iar nu taina care le-a prefăcut în lumină şi viteză?

---

[14] „Totalul elementelor constitutive ale unui individ dat + Punerea în mişcare a Inconştientului sub acţiunea Timpului + Turburările obişnuite ale unui fenomen emotiv cunoscut = Amor, sau Gelozie, sau Vanitate!"

Se pare totuşi că opinia lignitului predomină acum în critica franceză, fapt vădit limpede cu prilejul morții lui Marcel Proust când într-un volum omagial, s-au redat părerile celor mai deosebiți scriitori. Excepție critică au făcut doi, ocupându-se nițeluş şi de arta şi poezia lui Proust: Jean Cocteau şi Paul Valéry. Primul a scris: „Non plus chez Proust que chez personne la poèsie n'est oú on la cherche. Ses églantines et ses églises sont du décor. Sa poésie consiste en une suite interrompue de cartes, de vitesses, et de jeu de glaces"[15] iar cel de al doilea, mărturisind că „l'art même du romancier m'est un art presque inconcevable"[16] adaogă, el însuşi artist pur: „Il ne faut rien conclure contre le roman: mais tout au plus accuser quelque peu la vie, qui se trouve une somme parfaitement réelle de chose dont les uns sont vaines et les autres imaginaires"[17]. Şi totuşi te-ntrebi dacă poate cu un tot atât de mare prestigiu de stil ca şi Proust, dar rămânând în domeniul propriu al speculației filosofice, Bergson n-a adus ceva mai mult iar Freud ceva și mai documentat – ba şi o terapeutică! Şi mai cu seamă: dacă cele mai prețioase opere literare sunt prețioase construcții de adevăruri filosofico-didactico-psicologico-patriotico-terapeutice!..

Desigur, Proust a fost adeseori înşelat în arta lui – care calcă însă pe culmi de veac – de tonalitatea didactică a cercetărilor psihologice care-l pasionau. Oroare trebuie să fi avut el, cel înzestrat de natură cu adevărate instrumente de precizie, de diletantismul psihologic pe care-l confundăm cu însăşi arta literară. Poate din această pricină s-a şi oprit asupra fiecărui amănunt, despicându-l în patru, ba în opt, spre disperarea cititorului obicinuit cu evenimentele palpitante ale

---

[15] „La Proust, ca şi la alții, poezia nu e acolo unde e căutată de obicei. Eglantinele şi bisericile lui sunt decor. Poezia lui se află în şir întrerupt de jocuri de cărți, de viteze şi de oglinzi"

[16] „Arta romancierului e pentru mine ceva aproape de neînchipuit".

[17] „Nu trebuie să spunem nimic împotriva romanului: cel mult să învinuim întru câtva viața, care e o sumă perfect reală de lucruri dintre care unele sunt fără preț, altele închipuite".

unui erou, iar nu cu aventurile – cu cât mai zguduitoare! – ale unui sentiment... Rămas în urmă, nu-ţi mai e cu putinţă să faci vre-o reflexie: pe toate le face autorul, cu o complexiune şi o virtuozitate de stil care te goleşte de orice iniţiativă; încât, în paginile cele mai de seamă – căsătoria spirituală se desface... E insuficienţa noastră. În opera lui Proust nu există, pentru cititorul comun, golurile care fac rezonanţa vioarei literare.

Apoi arbitrarul şi imaginaţia să n-aibă nici un loc în psihologia lui Proust, eminamente analitică? În natura psihologică fenomenele s-or fi petrecând ca şi în natura fizică, însă nu atât pe elementele constitutive cade accentul grav, cât pe combinaţia lor, căci H_2 O e cu totul altceva decât H_2 şi O, osebite, iar Marcel Proust nu-i măcar Lavoisier, pentru că experienţele psihologice nu se confirmă în cazurile cele mai preţioase – la unele persoane $H_2 + O$ dând naştere, sufleteşte, la S_4. Când posibilităţile afective şi intelectuale sunt instabile şi personale, înţelegeţi cu cât se reduce valoarea psihologiei lui Proust în ziua în care ar încerca vre-un „moralist” francez s-o desfacă din fermecătoarea creaţie literară, pentru uzuri istorice sau ştiinţifice.

Din acelaşi punct de vedere (al „adevărurilor psihologice” – de care „adevăruri” a făcut caz şi Marcel Proust, deşi ne învoim că ar fi avut ambiţia să inoveze... în psihologie) – sunt şi câteva observaţii strict literare de făcut. Proust în înfăptuirea naturalismului său psihic, n-a ocolit obstacolele şi n-a învăţat nimic din experienţa naturalismului fizic, al lui Zola, bunăoară. Ca şi „perfecţiunea” naturaliştilor, care nu voiau să ne scutească de nici un amănunt „real”, desfăşurarea psihologică a subiectului proustian, cu dezvoltări şi intercalări, e adesea o îmbătrânire, un elefantiasis al artei literare. Eroii lui Proust, văzuţi meticulos ca străbătuţi de raze X, par modale omeneşti jupuite, mişcându-se în saloane, pe uliţe sau pe plajă după anumite reguli de strategie şi decor, spre a li se vedea cât mai bine ganglionii capilari, ramificaţiile sistemului nervos, încheieturile membrelor, şi dubla circulaţie a sângelui. Ce e atunci Marcel

Proust, dacă ingenioasele lui disocieri psihologice, simt numai un material de construcţie? (Căci, pentru noi cei puţin, socotim că nu există mai mare dovadă de zăpăceală critică decât să iei în serios pasiunile ştiinţifice sau politice din opera unui artist).

Poate că nu făcea, pentru prestigiul nostru să devalorizăm un material literar care ne-ar fi dat prilej (după Marcel Proust e mai puţin greu!) să construim o serie de dibace formule critico-psihologice, când nu avem de pus în locul acestui strălucitor material decât ceva care pare atât de lesnicios şi banal că, suntem siguri, ne va umili definitiv în ochii majorităţii criticilor români şi francezi.

Dar – „peut-être n'en existe-t-il qu'une seule intelligence dont tout le monde est co-locataire, une inteiligence sur îaquelle chacun, du fond de son corps particulier porte ses regards, comme au théâtre, ou, si chacun a sa place, en revanche il n'y a qu'une seule scéne" scrie Marcel Proust în „A l'ombre des jeunes filles en fleurs"[18] şi facem această citaţie pentru uzul nostru, când ni s-ar pune la îndoială mărturisirea că, de la primele pagini, opera romancierului francez ne-a surprins prin aroma ei specială, de basm, de tensiune, de cruzime pasională, de voluptate, de delicioasă pierdere de timp din *O mie şi una de nopţi* iar pe autor l-am închipuit un prinţ arab care povesteşte amicilor atenţi şi tăcuţi, cu un dar ne mai ştiut, într-un cort al lenei trupului, întâmplările sufletului său hipersensibil...

Albert Thibaudet introduce „cu oarecare rezervă" următoarele păreri, de a căror logică şi simetrie însă ne vom lepăda: „Ces analogies entre Proust et Montaigne, leur singulier mobilisme à tous deux, ne seraient-elles pas en liaison avec un autre genre de parenté? Il est certain que la mère de Montaigne, une Lopez, était juive. Montaigne, voilà le seul de nos grands écrivains chez qui soit présent le sang juif. On connaît l'hdiridité analogue de Marcel Proust. Et telle est également

[18] „Poate că nu există decât o singură inteligenţă pe care-şi aruncă ochii, din adâncul trupului său particular, fiecare, precum la teatru unde, dacă fiecare-şi are locul, în schimb nu e decât o singură scenă".

l'hérédité mixte du grand philosophe que je viens de nommer (Bergson) et d'utiliser, le fondateur de cette philosophie de la mobilité qu'il a exprimée en des images de mobiliste, de visuel-moteur, si analogues à celles de Montaigne et de Proust. „Obscur frisson fièvre, royale, quelle histoire on écrirait avec une goutte de sang grec!" dit Barrés dans sa dedicace du Voyage de Sparte, à Madame de Noailles. Instructive histoire, ici, d'une goutte de sang juif dans notre courant littéraire! Je songe à cette mobilité, à cette inquiétude d'Isral, a ces tentes dont Bossuet, dans le Seraion sur Y Unite de l'Eglise, îait le symbole du peuple de Dieu : Quam pulchra tabernacula tua Jacob, ei teatoria îua, Israel! Maison nomade de toile qu'un des grands rythmes de l'histoire oppose à la maison de pierre romaine"[19].

Pentru un poet care ar face critică, această înglobare a unei categorii de scriitori dotaţi cu „mobilism" ar fi şi ea o glorie... mobilă; pentru un critic însă, ea nu e recomandabilă. Proust întrebuinţează uneori amănunte din timpuri deosebite, pentru a lumina o observaţie, ceea ce dovedeşte că el vede totul deodată,

---

[19] „Aceste analogii între Proust şi Montaigne, ciudatul nobilism al amândurora, să nu fie oare în legătură cu alt soi de înrudire? E sigur că mama lui Montaigne, o Lopez, era evreică. Montaigne e singurul dintre marii noştri scriitori, care are în vine sânge evreiesc. Se cunoaşte ereditatea analoagă a lui Marcel Proust. Şi aceeaşi e de asemenea ereditatea mixtă a marelui filosof pe care l-am numit (Bergson) şi utilizat, întemeietorul acelei filosofii a mobilităţii pe care a exprimat-o în imagini de mobilist, de vizual-motor, atât de aidoma cu cele ale lui Montaigne şi Proust. „Neştiut fior, febră regală, ce istorie s-ar scrie cu o picătură de sânge grec!" zice dl. Barrés în închinarea din *Călătorie la Sparia*, doamnei de Noailles. Ce instructivă e aci povestea unei picături de sânge evreiesc în istoria noastră literară! Cuget la acea mobilitate, acea nelinişte a lui Israel, la corturile din care Bossuet, în *Cuvântarea asupra Unităţii Bisericii*, face simbolul poporului lui Dumnezeu: Quam pulchra tabernacula tua Jacob et tentoria tua Israel! Casă călătoare de pânză, pe care un mare ritm al istoriei o pune în faţa casei de piatră, romană".

imobilizat în timp. (Procedeul e, de altfel, cu totul anti-literar). Platon are de-asemenea un „mobilism” la origina filosofiei sale, precum şi Heraclit („totul curge”) – şi ei n-au apărut în corturile seminţiei lui Iacob!... Nici romancierul englez Georges Eliot, de la care se pare că Proust a luat ideea evoluţiei personalităţii (până la a se dovedi uneori diferită de acea iniţială, „ca o haină întoarsă pe dos”...! Mobilism – semitism, da, aceste două braţe ale ecuaţiei îşi corespund, numai dacă dl. Thibaudet ne îngăduie să le legăm printr-un surâs...

E sigur însă că Marcel Proust a avut sufletul şi a purtat pe umeri capul unui evreu sau evreice din Spania unde se ştie că au domnit maurii. Fotografiile lui de la 13 şi mai cu seamă de la 30 de ani vădesc tipul caracteristic al evreului – spaniol. (Acest tip n-are în literatura română, în care au fost şi sunt câţiva evrei, nici un reprezentant).

Paul Desjardins scrie cu nostalgie : „L’enfant que Marcel Proust était en 1889 (et qui a subsisté, je crois, peu changé jusqu’ à sa fin), ce jeune prince persan aux grands yeux de gazelle, aux paupières alanguies: respectueux, onduleux, caressant, inquiet, quêteur de délices...[20] pomenind chiar mai departe de „orientalitatea” operei, iar Camille Vettard, făcând el însuşi o citaţie: „On se croit dans le domaine de la îantaisie et du merveilleux, en pleines *Mille et une nuits*, comme l’a dit M. de Pierrefeu „d’un vizir moderne, fantas- que, ténébreux et charmant”[21].

Şi în sfârşit imaginea însăşi a lui Marcel Proust, din ultimul caiet netipărit încă, scris din patul lui de suferinţă nu mult înainte de a muri, imagine pe care o cităm după textul fotografiat: „...si je tra- vaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il

---

[20] „Marcel Proust, copilul din 1888 (şi care a rămas, cred, abia schimbat până la urmă) acel tânăr prinţ persan cu ochii mari de gazelă, cu pleoapele grele; respectuos, sinuos, măgulitor, neliniştit, căutând delicii...

[21] „Te crezi în ţara fanteziei şi a miraculosului, în sânul a o *Mie şi una de nopţi*, precum zice dl. de Pierrefeu „ale unui vizir modern, fantastic, întunecat, şi fermecător”.

me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être miile. Et je vivrais de l'enxiété de ne pas savoir si le maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Shariar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien sursoir à mon arrêt de mort et me permettrât de reprendre la suite le prochain soir..."[22]

Nu, noi nu mai deschidem pe Balzac pentru informațiile-i sociale, superficiale de altfel, nici pe Stendhal pentru perimata sa *science du tendre*; Marcel Proust, cu toată zvoana literaților uluiți de această apariție nu va trăi nici ca „memorialist", nici măcar ca „psiholog" (putând fi oricând pe aceste terenuri depăşit şi înlocuit) ci prin acea atmosferă proprie, acea poezie personală în care intră atâta nostalgie după trecut, un fatalism discret, spaimă, nevoie, goană după fericire – nervii lui o caută, inteligența îi arată inanitatea ei, obişnuința i-o ucide – prin iubire, prin orice iubire: a peisajului, a artei, a „lumii", a familiei, a prieteniei, a cocotei... (într-o lume în care apar mai vii decât în viață sute de personaje şi acei monumentali: Swann şi Charlus) — atmosferă care nu e doar o supapă de siguranță a criticei noastre, ci o realitate pe care o pot recunoaşte cu sensibilitatea lor toți cei rămaşi o noapte între lumânările aprinse din vre-un tom capitonat al lui Proust…

Şi pentru crearea acelei poezii personale autorul a elaborat în nopțile lui trudnice, nu o anecdotă circulând într-o ficțiune, ci materialul imens şi divers al unei societăți în care e încorporată o întreagă civilizație.

(1923)

---

[22] „...de-aş lucra, aş lucra numai noaptea. Dar mi-ar trebui multe nopți, poate o sută, poate o mie. Şi aş trăi în nelinişțea de a nu ştii dacă stăpânul destinului meu, mai puțin îngăduitor decât sultanul Shariar, dimineața când mi-aş întrerupe povestirea ar voi să amâne osânda mea la moarte şi mi-ar da voie să reiau povestea, seara următoare".

EXEGEZĂ LA MIC TRATAT DE ESTETICĂ

(cinci scrisori)

Manualul bunului literat

Ai publicat întâile versuri în „Revista poporului român" care-şi anunţă săptămânal apariţia prin afişe mari lipite pe toate zidurile şi tablele de lemn ale Capitalei. Te-ai preumblat ruşinat pe străzi, intimidat de propriul dumitale nume care ţipa neauzit în urechea trecătorilor, biruind toate celelalte zvonuri şi larme. De la o vreme ai ocolit chioşcurile de ziare, să nu te mai întâlneşti cu nuditatea sufletului expusă pe afiş, ca o dansatoare proaspătă, de curând ieşită din pension.

Dar toate aceste violenţe împotriva amorului dumitale propriu, virgin, n-au rămas fără efect: eşti îngreunat de o vanitate foarte arţăgoasă.

Ai aflat că sunt secretarul de redacţie al unei foi literare mai puţin însemnată decât „Revista Poporului Român", dar mai pretenţioasă şi mai rea. Mi-ai trimis versurile dumitale, în „variantă inedită".

Mi-ai trimis apoi versuri cu totul nepublicate – şi nepublicabile. Mi-ai scris o scrisoare lungă în proză în care-mi faci cinstea să-mi povesteşti în amănunt toate peripeţiile vieţii dumitale, până la 19 ani împliniţi când ai căzut într-un pesimism definitiv, ca marele Petrarca. Ultimul an de liceu, l-ai trecut după grele conflicte cu părinţii care stăruiau să înveţi, să „toceşti"; iar descrierea teribilă a întâlnirii cu profesorul de limba germană, în faţa tabelei negre şi atenţiei încordate a întregii clase, când în

locul verbelor neregulate ai preferat să traduci de-a dreptul din *Faust*, mă face să cred că eşti un scriitor înnăscut. Am reţinut scrisoarea şi era cât pe-aci să public acest fragment.

Dar m-am sfiit să fac literatură din viaţa dumitale intimă.

Disperat de tăcerea revistei celei mici, fără prea mulţi cititori, dar cu prestigiu ca o butelie de vin vechi mi-ai trimis un roman în opt sute de pagini pe coli ministeriale, acoperite cu un scris mărunt şi frumos rânduit, ca milioane de furnici înmărmurite.

Trei lecturi în trei peisaje diferite din continentul dumitale literar mi-au arătat că ai vrut să scrii un David Coperfield şi ţi-ai situat eroii într-un oraş din America, deşi moravurile se ghiceau lesne că fuseseră observate într-un orăşel din Muntenia: Călăraşi sau Roşiorii de Vede.

Ţi-aş fi scris să-ţi traduci romanul în româneşte şi să-l fărâmiţezi în vreo câteva romane mai mici dar n-am avut vreme.

Am crezut că vei veni însuţi la redacţie să-ţi iei monumentul de hârtie de n-ai venit. Am tras încheierea că acele opt sute de pagini le-ai transcris, desigur anume pentru mine, căci în mica revistă ar fi trebuit să le tipăresc timp de doisprezece-treisprezece ani fără întrerupere – şi-ţi mărturisesc că efortul dumitale m-a speriat. Câte nopţi n-ai dormit, copiind? Câte pagini ai copiat de două ori, pentru că o pată de cerneală făcuse ilizibil un „şi", şi se întuneca tot înţelesul frazei?... De câte ori, după ce te-ai culcat, te-ai sculat din nou, ca să schimbi un cuvânt nepotrivit „înălţat" cu „ridicat", sau „noroi" cu „nămol" – şi să scrii pagina din nou?...

După o lungă tăcere, mi-ai trimis o poemă în proză neînsoţită de nici o scrisoare. A doua zi, înainte încă de-a fi citit poema, am primit o nouă scrisoare, prin care mă rogi să-ţi restitui manuscrisul refuzat, şi alături şi mărcile necesare. În aceeaşi zi, cu poşta de seară primesc un studiu foarte sever asupra romanului românesc contemporan, prin care arăţi că M. Sadoveanu e lipsit de „forţă creatoare", L. Rebreanu „n-are stil", iar T. Arghezi „o amfibie monstruoasă şi deconcertantă". Singurul mare prozator român este dl. F. Aderca „ne-nţeles însă

din nefericire, de niciun critic din zilele noastre. Dar timpul care repară toate nedreptăţile etc."

Ce-ţi puteam răspunde?... Că sunt de părerea dumitale?... Ar fi trebuit să public acel articol în care dacă vanitatea mea era mai mult decât răsfăţată simţimântul de mare nedreptate faţă de ceilalţi scriitori, era mai mult decât jignit....

Nu ştiam ce să fac... Mărcile primite mă-ncurcau de necrezut! Să le rup? Să le bag în buzunar? Să ţi le restitui într-un plic, fără nici o altă explicaţie ?

Le am şi acum pe masa mea de lucru şi când vei binevoi să-mi faci o vizită, ţi le voi restitui.

A intervenit vara, cu generosul ei intermezzo de păsări care fluieră prin lunci, de cimpoaie care suspină în vâlcele, de clinchete de turme de oi pe costişe muntoase, de toacă stingheră în tăcerea mănăstirilor... Uitasem de d-ta. O singură dată, dacă nu mă-nşel, ţi-am regăsit numele într-o revistă obscură a unui profesor mediocru şi universitar.

Dar cu toamna, când toate zările şi-au tras perdelele, iar oamenii trec unii pe lângă alţii prin ceaţă – fără se vadă, fără să-şi vorbească, fără să se presimtă, ai revenit într-un plic albastru închis, înnobilat de o medalie de ceară roşie pe care imprimaseşi monograma numelui. Scrisoarea, pe hârtie violacee, groasă, scăpăra în literele ei, încondeiate cu o cerneală de var şi de diamant.

Această nobleţe, nebănuită, mărturisesc – m-a încredinţat ca şi cele opt sute de pagini scrise mărunt, că sufletul dumitale e într-adevăr însetat după ceva... Semn bun!

Îmi scriai cu o reţinere în ton care ascundea o ciudă amară şi învechită. Îmi trimeteai versuri „la înălţimea celor pe care le publicaţi în foaia dv., sper". Ironie!... În post-scriptum – de două ori şi jumătate mai lung decât scrisoarea – ceri să te înscriu printre abonaţii revistei, urmând să trimeţi costul „cu cea dintâi ocazie"; mă rogi să expediez revista – în cazul publicării versurilor – tot în abonament, surorii dumitale mai mari, doamna Florica Popescu, comuna Drinceni prin gara Vlădaia, judeţul

Vâlcea, soţia şefului de gară, mare iubitoare de literatură, ea însăşi romancieră şi „admiratoare frenetică a romanului dv. *Ţapul*, pe care l-a împrumutat tuturor prietenelor, dorind chiar să vă cunoască personal!..."

Versurile erau publicabile. Un vers, îndeosebi, trăda suavitatea dureroasă a unui sentiment trăit cu adevărat, şi reţinut ca un zumzet obosit de coardă de vioară în amintire. Dar puteam oare să mă las – fie şi în aparenţă – captat de două abonamente, dintre care unul, cu deosebire seducător, al doamnei Florica Popescu?...

Am făptuit o nedreptate, recunosc, dar nu ţi-am publicat nici versurile, desigur, mult mai bune decât multe din cele pe care le public de obicei în mica foaie literară.

N-aş fi crezut însă ca elanul dumitale către poezie, otrăvit de nepriceperile şi nedelicateţile mele să ia forme atât de grave.

Ai scos o revistă lunară grandioasă cu coperte elegant ilustrate de un pictor modern în care ai publicat, în primele pagini, cu litere stilizate versurile refuzate. În darea de seamă de la urmă asupra prozei române contemporane, – articolul pe care-l primisem în altă redactare – subsemnatul este „un venetic care viciază frumoasa limbă românească care a fost ilustrată în Mioriţa", cerând la urmă excluderea mea din „Societatea Scriitorilor Români" şi expulzarea din ţară.

Nu te-ai mulţumit cu această schimbare de păreri: ai intrat cu vigoare în luptele de artă şi ai luat, la cafeneaua literară, parte tuturor adversarilor mei. Într-o împrejurare, cu deosebire grea pentru acei adversari cărora le scăpase din mână condeiul frânt şi nu le mai rămăsese decât „calea de fapt", te-ai îmbătat şi ai apărut în cafenea palid, cu gulerul pardesiului ridicat şi cu o bâtă niţeluş dosită...

*

În seara aceea am luat hotărârea să scriu un manual al bunului literat.

Îl scriu gândindu-mă la dumneata, adversar şi frate al meu...

Câţiva monştri

Întâia greutate de care m-am lovit, când am voit, scumpe coleg, să îmbin câteva reguli de conduită intelectuală şi morală care să creeze şi să susţină în viaţă un bun literat, e că dumneata ai putea fi un geniu.

Această monstruozitate sufletească nu se supune într-adevăr niciunei reguli.

Din potrivă!

Chiar legile pe care întâmplător le-ntâlneşte în cale îşi face o plăcere sadică din a le dezminţi, îmbiba, în chip neprevăzut încurca şi batjocuri, de şi o întreagă societate de buni literaţi îşi câştigă existenţa şi reputaţia prin stricta lor aplicare.

Profesorii de literatură şi în genere filosofii evoluţiei genurilor se găsesc totdeauna în mare încurcătură, ei fiind nevoiţi la fiecare ediţie a operelor; lor critice, alcătuite pentru pedagogi, să schimbe aproape cu desăvârşire cuprinsul şi totdeauna steaua lor polară, căci un monstru ivit pe neaşteptate le atrage atenţia că au locuit până acum în Carul Mare.

În asemenea împrejurări trebuie să recunoaştem că un *Manual al bunului literat* e sortit de la început să fie o înşelătorie, ca şi un *Manual de fizică* întemeiat pe principiul că la ora 8 fără un sfert dimineaţa şi la 5 jumătate după amiază legea vaselor comunicante nu se mai aplică şi nici legea căderii corpurilor, palatele începând să umble pe stradă şi petrolul din conducte întorcându-se acasă, încărcate cu apă de mare.

Şi totuşi această ştiinţă capricioasă şi ţâfnoasă a literaturii nu se lasă niciodată bătută: toate cursurile de literatură, toate tratatele de estetică literară vor să se întemeieze tocmai pe fenomenul geniului, pe această îngrozitoare descumpănire şi aberaţie, cu neputinţă de formulat sau pus în ecuaţie.

Autorii literaturii teoretice nu se intimidează de condiţia ciudată în care-l pune dorinţa de similitudine cu autorii manualelor de ştiinţă, aceştia călcând pe blocuri de granit şi aceia echilibrându-se pe valuri. Şi nici nu bagă de seamă că legiferând

genurile sau geniile, sunt tot atât de ciudaţi ca magistraţii care ar încerca să creeze un cod penal, pornind de la condiţiile cele mai bune pentru apariţia şi favorizarea unor mari asasini.

Dar tirania societăţii care vrea să-şi facă educaţia pe de-a-ntregul, începând cu funcţiile fiziologice, s-a impus şi în artă, silind anumiţi domni cu joben şi ochelari să urmărească, să prindă secretele, dacă vor putea, şi să popularizeze apoi cea mai bună metodă pentru ca oricine să poată crea oricând opere literare geniale. Ce ne poate învăţa bunăoară pilda unui Edgar Poe?... Este evident că un *Manual al bunului literat* care s-ar hotărî, ţinând seama de moralitatea dubioasă a numitului Poe, să nu-l pomenească şi să nu extragă măduva geniului său în scopuri pedagogice, ar fi nedesăvârşit şi nepractic. Cu toate acestea e exclus să recomandăm vreodată cuiva infidelitate faţă de soţie, iubire excesivă şi bolnăvicioasă pentru vreo Eleonoră, abuz de alcool, vagabondaj, insomnie prelungită şi delirium tremens. Din toate aceste elemente, în doze ce ar urma să fie bine precizate, bine pisate, amestecate, clătite şi luate câte o lingură la ceas, Edgar Poe a creat acea poemă întunecată, neliniştită, stăruitoare ca un vis chinuitor şi totuşi fermecătoare, „Corbul".

Ce să extragem din celălalt american Walt Whitman, diametral opus lui Edgar Poe, de asemenea cu neputinţă de lăsat la o parte la alcătuirea ghidului nostru literar... Nu vom putea recomanda nici frenezia unui optimism fără busolă nici chefurile sănătoase şi puternice cu marinarii, în cârciumile de pe cheiuri.

„Nu te teme de mine, de trupul meu mare şi gol.
Apropie-te, prietene: sunt eu"...
(NOUL ADAM).

Poetul marii democraţii americane, propune însuşi moravuri şi se îmbată de plăceri, pe care nu ştim dacă toţi confraţii noştri le-ar adopta, chiar dacă pilda lui Walt Whitman ar duce, – precum se vede – la acest mare destin: posibilitatea de creaţie a unui nou epos.

Dar să părăsim America, atât de greu de adoptat şi să trecem cu cercetarea noastră în Franţa, unde găsim un popor iubit, latin ca

şi noi şi de la care am luat de-atâtea ori pilde politice, subiecte literare, ba chiar, în zile grele, împrumuturi şi armament.

Ce putem adopta de la Baudelaire, bunăoară?

Să nu ni se spună că alegem, anume, pildele cele mai grele şi mai penibile. Baudelaire e drept n-a scris decât o cărţulie cu vre-o sută şi ceva de strofe, dar toţi iubitorii şi înţelegătorii de poezie vor declara că lirica lumii se-mparte în doua epoci: înainte şi după apariţia volumului *Fleurs du Mal.* Baudelaire este deci, ca să vorbim în termeni proprii, un întemeietor de poezie, un inventator de lirism, precum alţii sunt inventatori de paraşute, de telegrafie fără fir sau de nasturi automaţi. A nu ţine seamă de Baudelaire la alcătuirea unui *Manual al bunului literat*, e ca şi cum scriind un *Manual al bunului electrician* ai omite descoperirea şi lecţia lui Ampere sau tratând Despre Paratrăsnet, ai omite fulgerul. Monstruozitatea sufletească a lui Baudelaire e însă o creaţie a unor forţe cu neputinţă de provocat la noi... Ar trebui să recomandăm unei mame să nască un băiat frumos şi simţitor, extrem de simţitor şi care s-o iubească exclusiv; să provocăm moartea tatălui şi să impunem mamei căsătoria din nou, cu un domn sever. Să cerem ca micul nostru Baudelaire să primească o educaţie catolică într-un oraş mare – să-l aruncăm prin Orient, apoi din nou în Apus, să-l dăm pradă unei mulatre cu senzualităţi aromate, să-l îmbibăm cu haşiş şi cu lecturi speciale... E greu! Oricât am preţui pe Baudelaire şi oricât de mare ne-ar fi dorinţa să adăugăm tradiţiei literare româneşti un asemenea fenomen poetic, *Manualul bunului literat* trebuie să renunţe şi la pilda lui.

Dar chiar în cazul când lecţia unor astfel de monştri ar constitui un material didactic literar, fiecare din ei devenind un centru de nebuloasă, un cap de cometă, o amibă literară capabilă să se multiplice la infinit, o fabrică de ape gazoase cu un randament precis de o mie de sifoane pe zi – băgăm de seamă că alţi monştri anulează unitatea regulii!...

Căci există persoane înzestrate, simultan sau consecutiv, cu genii multiple, uneori perfect contradictorii – cu neputinţă de luat drept puncte de plecare.

Cum au început unele forţe poetice şi cum au isprăvit?... Ce legătură e între Ibsen care a creat *Comedia iubirii* sau *Pretendenţii la tron* şi cel care a creat *Peer Gynt* sau *Când ne vom înălţa dintre morţi?...* Cine ar crede că Tolstoi evanghelistul comunist de la sfârşitul vieţii a purces de la Ana Karenina şi mai cu seamă de la Război şi Pace?...

Fabrica automată de dopuri geniale aruncă deci în depozit, atunci când vrea, nu numai dopuri, dar ce nici n-ar putea trece prin mintea unui profesor pus să supravegheze debitul poetic: cutii de conserve, *Vergissmeinnicht*, boabe de linte, gâşte, ochelari de soare, *Simfonia Alpilor* la orchestra mare, un abonament pe C. F. R... etc.

Se-nţelege de la sine că sub nici o formă şi în nici o condiţie aceste apariţii anti-logice şi antiumane nu pot constitui vreodată îndreptare valabilă pentru alcătuirea unor reguli de bună-purtare intelectuală şi deci de literatură demnă de a fi premiată.

Monştrii sufleteşti apar nu ştii când, nu ştii unde, nu ştii de ce.

Unii spun odată la un veac, alţii în fiecare zece ani dacă n-a fost secetă iar cometa lui Stanley s-a ivit exact deasupra Ministerului de Justiţie.

Se susţine că geniile au mulţi copii sau niciunul.

Copiii lor, cercetaţi de-aproape nu dau nici o regulă: sunt sau oameni de treabă sau de-a dreptul tâmpiţi.

S-au recomandat pentru favorizarea apariţiei geniului tot felul de metode: unii sunt pentru abstinenţă, alţii recomandă desfrâul. Unii căsătoria între neamuri deosebite, alţii căsătoria din amor, adică fără zestre. Unii propun stăruitor munca la câmp şi umblatul pe jos etc.

Scumpe coleg, deşi n-am ajuns până acum la nici-un rezultat – sau la unul trist de tot! – în ce priveşte alcătuirea Manualului nostru, te previn că toate studiile întreprinse pentru

explicarea geniului şi toate reţetele prescrise pentru favorizarea apariţiei lui – inclusiv înainte de concepţie alimentarea mamei cu castane şi duşul cu apă rece înainte de culcare sau înotatul în apă curgătoare, tatălui – au dat greş.

Ca şi asasinii crunţi, incendiatorii de oraşe, violatorii cu sistem, poeţii, dramaturgii şi romancierii fără pereche nu s-au lăsat niciodată presaţi în vreo botanică, pentru extragerea de sucuri farmaceutice şi didactice

Ei sunt poate dureroase experienţe, teribile încercări pe care geniul vieţii omeneşti le face în întuneric, către ceea ce n-a mai fost, către ceea ce ar putea să fie, alegându-şi după o voinţă a lui pe marii blestemaţi şi osândiţi, ei înşişi neştiutori de gloria destinului şi osândei lor.

*

Dacă deci, iubite confrate, te socoteşti una din acele miraculoase unelte ale lui Dumnezeu, iar armoniile dumitale poetice din aceeaşi familie cu muzica unui Poe, Whitman. Baudelaire, Ibsen, Tolstoi nu mai citi *Manualul bunului literat*. El nu te va învăţa nimic.

Manualul acesta, scris de un om simplu, se adresează unor oameni la fel cu el.

Un prinţ persan

Dacă, aşadar, pentru *Manualul bunului literat* niciun geniu nu ne poate fi de folos, învăţămintele lor contrazicându-se, unde să căutăm punctul de reazim, de la care pornind, să ne construim în văzduhul abstract, schelăria şi etajele vilei noastre?...

Până vom găsi o soluţie mai bună, dacă nu chiar o explicaţie a geniului creator de valori cu desăvârşire noi propun să căutăm să ne înfăţişăm cel puţin pe dinafară întocmai ca

geniul autentic: sâmbure de măslină, rezistent la dinţii cei mai ţepeni şi chiar loviturilor de ciocan.

Intrăm deci într-o tehnică psihologică.

Mărturisesc că aş fi dorit ca acest *Manual al bunului literat* să fie alcătuit numai din locuri comune, din adevăruri uşor de verificat, pe care punând piciorul fără teamă, să ne fi urcat până la cea mai înaltă treaptă a creaţiei, unde nu se mai poate deosebi glasul poetului de glasul văzduhurilor.

Tehnica psihologică la care meditez de vreme îndelungată prezintă întâia şi cea mai aspră dificultate; ea nu este la mintea celui din urmă dintre îmbătaţii cuvântului inspirat şi poate fi pusă în discuţie, adică amendată, transformată contrazisă şi poate cu totul anulată. Şi în cazul acesta la ce foloseşte şi cui osteneala pe care mi-am luat-o?... Şi ce gânduri îţi vor trece prin minte când făgăduindu-ţi o preumblare pe poteci netede sub lunci înflorite, prielnice unei meditaţii agreabile, te vei pomeni între văgăuni în care fierb aburii iadului şi se răsucesc şerpii înfierbântaţi, hipnotizaţi de zborul vulturilor?

Şi încurcătura în care mă aflu în pragul acestui Manual care riscă să devie un **Fals-manual**, e turmentată şi de o veche remuşcare pentru uitarea căreia mari sacrificii de zbucium şi critică am adus timp de aproape două decenii... Nu, iubitul meu prieten de literatură, nici cel ce scrie rândurile de faţă n-a avut tăria de suflet să aplice mucenicia tehnicii sufleteşti pe care e destul de cinic să voiască a ţi-o impune dumitale.

Apropierea de Dumnezeu, care e duh, oamenii au aflat după milenare experienţe, în toate continentele şi cu preoţii tuturor raselor şi religiilor, că nu se poate înfăptui fără o izolare în duh, fără o călugărie şi o mucenicie voită. Nu există pildă mai vorbitoare de înrudirea dintre duhuri, de existenţa lor în singurătate, ca marea pildă a lui Moise care spre a se întâlni cu Iehova, se urca pe munte unde, ca singurătatea să fie şi mai singură, se împrejmuia cu zidurile umblătoare ale ceţilor adânci.

S-a pomenit de atâtea ori de iremediabila singurătate a geniilor, încât cu surprindere trebuie să băgăm de seamă că

nicăieri n-am întâlnit – în afară de disciplinele religioase şi tagma călugărească – povaţa întâia, adică aceia care cuprinde pe toate celelalte, a singurătăţii în care Duhul să înceapă să fie şi să grăiască. Cum de s-a crezut că duhul creator de poezie, de culoare şi de muzică, e altul decât duhul care a stat de vorbă cu Dumnezeu pe numele Nebo, pe platourile Tibetului, sau între gheţarii Himalaii?...

S-a spus, dimpotrivă – începând cu Goethe care povăţuieşte în întâile stihuri din Faust: „Pătrunde adânc în viaţă!...” – că datoria cea mai de seamă a creatorului e să „cunoască viaţa”, să „trăiască intens”, să „observe” etc. Dar nimeni n-a voit să bage de seamă că de cele mai adeseori tocmai indivizii amestecaţi în cel mai vijelios vârtej de viaţă simt mai puţin nevoia de a crea pe latitudinile imaginaţiei, iar când au avut această ambiţie n-au întrecut exerciţiile poetice ale liceenilor şi fetelor de pension.

Sfaturile de mai sus, pe lângă inutilitatea lor sunt şi absurde, pentru că nimeni nu scapă, cu sau fără virtuţi creatoare, de hărţuiala vieţii; toate fiinţele omeneşti se nasc, iubesc, văd pe alţii născând, luptând şi iubind, se apleacă pe cosciugul părinţilor precum alţii se vor apleca pe cosciugul lor.

Arta singurătăţii, călugăria spiritului, ea trebuie propovăduită, fie şi numai pentru simplul fapt că e singurul fel de a face cunoştinţă cu tine însuţi, de a afla de existenta ta reală şi individuală, în fluviul care rostogoleşte apele haotice şi uniforme ale vieţilor din acelaşi timp.

Am pomenit mai sus de Tolstoi, Ibsen, Baudelaire, Poe, Walt Whitman, a căror taină e de nepătruns şi a căror multiplicare e cu neputinţă, flori care se ivesc odată pentru totdeauna în zorii timpilor. Dar ceea ce au comun, adică ceea ce poate fi adoptat – chiar fără să ne dăm seama la început de valoarea extraordinară a acestei experienţe sufleteşti – e singurătatea de nepătruns, izolarea din care uneori au căutat, cu eforturi tragice, să scape, monahismul sufletesc în care au trăit cu toate încercările ziarelor, societăţilor literare şi academiilor

naționale de a străbate înarmate cu gloria, decorația și premiul, până-n chilia săpată în cremenea aspră a celei mai înalte culmi de munte spiritual.

Plânsul adevărat și neauzit de nimeni al geniului răsună de-a pururi în sine:

– Nu ești singur! Nu ești destul de singur!

Ne vom da seama de adevărata valoare a acestei metode, dacă vom cerceta de aproape, cât mai de-aproape, până la amănuntul papucilor de pâslă impus vecinilor de la etaj, cazul romancierului francez Marcel Proust, a cărui operă monumentală a fost provocată și creată de o singurătate forțată și de un monahism spiritual împotriva căruia scriitorul mucenic s-a răzvrătit de atâtea ori.

Cazul scriitorului francez este interesant și prin faptul că, spre deosebire de alți scriitori, dacă izbutim să ne dăm seama de această origine a operei sale, înțelegem aproape toate trăsăturile ei caracteristice. Căci un studiu asupra singurătății sufletești și călugăriei lui Marcel Proust echivalează cu o analiză a întregii lui metode literare.

Evident, pe asemenea tărâmuri discuțiile contradictorii sunt totdeauna cu putință și pasionații, freneticii și fanaticii lui Marcel Proust stau oricând gata, fie că ești sau nu de părerea lor, să înceapă un răsunător duel de cuvinte și sofisme.

Când e vorba de psihologie însă, intuiția e mai de preț decât logica cea mai severă.

Marcel Proust a fost fiul unui medic francez și al unei evreice din spița zisă „spaniolă" de la care a moștenit înfățișarea lui de prinț persan. De la vârsta de nouă ani, după o preumblare la Bois de Boulogne, copilul se îmbolnăvește de astmă sau o boală asemănătoare a căilor respiratorii, care hotărăște de tot restul vieții lui.

Avem convingerea nestrămutată, deși n-o putem susține cu argumente de valoarea cifrelor în matematici, că Marcel Proust fără acel martiraj neașteptat și-ar fi cheltuit viața agreabil în

saloanele aristocrate ale Parisului, risipindu-şi spiritul şi imaginaţia în discuţii fără sfârşit, măgulitoare, galante sau prieteneşti şi cel mult în scrisori particulare. Suferinţa cumplită l-a închis între pereţii tapetaţi cu plută ai unei odăi unde razele soarelui n-aveau voie să pătrundă niciodată, şi unde, între două inhalaţii medicinale, scria pe genunchi, în pat, manualul sensibilităţilor şi închipuirilor lui lucide. Viaţa mondenă pariziană, trecută la început prin retorta câtorva cronici fără valoare deosebită, viaţă utilizată de nenumăraţi reporteri, nuvelişti şi romancieri de ziare, devine – făcând legătura cu fermecătoarele „memorii" ale veacului al 17-lea – *A la recherche du temps perdu*, creaţia artistică monumentală a unui ins socotit de cei care-l cunoşteau din saloane, un snob oarecare.

Tot ce se poate cerceta de-aci înainte în opera lui Proust, sunt unele elemente sufleteşti a căror valoare stă mai cu seamă în tensiunea lor neobişnuită, care poate îi provocată într-o oarecare măsură prin adoptarea unui ideal artistic afară din comun, prin cultivarea memoriei, a atenţiei şi utilizarea completă a facultăţii de imaginaţie.

Nu vreau, scumpe coleg, să-ţi dau prin cele de mai sus reţeta prin care ai putea deveni Marcel Proust!...

Dacă însă vei fi avut bunăvoinţa să vezi în Marcel Proust, cum scriitorul acestor rânduri a simţit de la început, un călugăr lăuntric la bal – vei înţelege valoarea singurătăţii şi a monahismului intelectual în căutarea şi – cine ştie ? – poate crearea pe încetul a unui suflet şi a unei personalităţi.

Există în paginile din *Un amour de Swan*, un episod cu deosebire emoţionant: clipa când Swan, la o serată muzicală, părăsit de Odette şi chinuit de amintirea ei, aude „Sonata lui Vinteuil" pe care altă dată o ascultase în tovărăşia Odettei.

Semnificaţia adâncă, farmecul neobişnuit şi atât de firesc totuşi al acestei sonate, i se lămuresc lui Swan în clipa supremei lui singurătăţi.

E semnificaţia şi farmecul înaltelor renunţări şi desăvârşitului monahism intelectual de la care a purces întreaga creaţie literară a lui Marcel Proust.

*

Arta de a rămâne, în vârtejul vieţii, singur – această artă, iubitul meu, nu ştiu cum să ţi-o înmânez. Ea lipseşte, într-o prea mare măsură, şi celui care scrie rândurile de faţă.

Balul geniilor mascate

Singurătatea creatoare de suflet, a fost experimentată din veacurile cele mai întunecate şi creştinismul civilizaţiei noastre a primit să fie asemenea tuturor celorlalte religii ale pământului prin monahismul pe care l-a situat pe treapta cea mai înaltă a vieţii sufleteşti.

Dacă aş avea meşteşugul cifrelor, aş încerca pentru acest *Manual al bunului literat* să construiesc o ecuaţie în care să vezi, scumpe coleg, relaţiile perfecte dintre densitatea solitudinii şi amplificarea vieţii sufleteşti. Natura are oroare de vid, sufletul în şi mai mare măsură, populând tăcerile imense din juru-i ca fiinţele şi melodiile închipuite, asemănătoare lui.

Cunosc obiecţia fundamentală care se poate aduce metodei noastre. Ea extrage din studiul amănunţit al criticilor literari că nu toţi poeţii, romancierii şi dramaturgii, care-şi publică versurile, romanele şi îşi reprezintă piesele, au talent.

Talentul se înfăţişează astfel ca un privilegiu din născare, asemenea privilegiilor unui veac trecut, când numai odrasla Bourbonilor, odată cu ochii bulbucaţi, nasul vulturesc, senzualitatea simiescă, moşteneşte şi dreptul de a se urca pe tron şi apoi de a fi ghilotinat. Originalitatea se dobândeşte, după opinia mai sus amintită a profesioniştilor criticii, ca ochii albaştri sau negri, care nu pot fi preschimbaţi în alte culori cu

acțiunea niciunui regim alimentar și a niciunui alt regim oarecare, oricât de violent

Dar ce este talentul? Ce este originalitatea?

Talent literar are orice scriitor care izbutește să ne comunice cu ajutorul cuvintelor, înlănțuite după un ritm propriu, stările sale de suflet, cu farmecul lor autentic.

Este original orice scriitor care nu seamănă cu altul, fie în nuanța stărilor sufletești pe care vrea să ni le comunice, fie în ritmul frazei și în orânduirea materialului.

Lăsând deocamdată deoparte meșteșugul de a comunica stările de suflet cu farmecul lor propriu, acest meșteșug ținând în bună parte de gramatică și stil, să cercetăm mai de aproape arta de a fi original, ca fiind mai grea.

Dar această artă nici nu există! Existența ei n-ar avea niciun rost! Toți ne naștem originali.

Nici un om nu seamănă cu celălalt și nici măcar cu părinții săi. Această deosebire dovedește că natura are oroare nu numai de vid, dar și de repetiție care este o formă vicleană a vidului, de banal care este doar pretenția zgomotoasă a nimicului. Frații nu seamănă între ei nici când se spune că seamănă.

Asemănările care se presupun în familii, unde se ivesc copii cu înfățișări și cu însușiri sufletești deosebite, cercetându-se fotografiile bunicilor mari, a verilor de gradul al doilea sau a strămoșilor, sunt numai înșelările pe care părinții le consimt; spre a avea o explicare a unui mister principial. De la simțul fin de pe buricele degetelor, întrebuința în antropografie și poliția criminală până la numărarea părului, individul se înfățișează în viață unic, fără strămoși și fără urmași, inimitabil.

Numărul identic al globulelor roșii la tată și la fiu sau faptul că temperatura obișnuită a sângelui este egală cu temperatura din fundul mărilor unde s-au plăzmuit întâile protoplasme cu viață, sunt factori comuni prea grosolani. Mii de diferențieri pe trepte tot mai fine și mai ridicate, s-au creat pe temelia lor și care trebuiesc privite și prețuite, spre a înțelege fenomenele specifice superioare ale vieții. Tot astfel omul se

mişcă: dar se mişcă şi omida şi şarpele, iar pasărea superioară din acest punct de vedere omului, se mişcă-n aer cu viteze variate şi la înălţimi – fără să aibă diferenţierile care constituie calitatea omului.

Pe suprafaţa lucie a solitudinii ne putem vedea sufletul cum se alcătuieşte, precum ne vedem chipul în apele cositorului îngheţat într-o pojghiţă mare pe suprafaţa unui cristal.

Sufleteşte individul este ca şi în înfăţişarea lui zică tot atât de unic şi de inimitabil.

Originalitatea lui este o axiomă a naturii, care n-a creat niciodată două flori, două fructe şi doi indivizi identici.

Tehnica singurătăţii are menirea de a sublinia şi scoate în evidenţă această originalitate sufletească; ea este şi izvorul celui mai puternic farmec personal, pe care în chip firesc îl căutăm în noi înşine, precum fiecare dintre noi se duce în chip firesc spre viciul său cel mai personal.

Şi cu toate acestea, iubite prietene de literaturi, numărul scriitorilor şi artiştilor originali este extrem de redus, atât de redus, încât s-a spus că e nevoie de întâlnirea a două veacuri, pentru a ni se oferi un mare suflet creator.

Pricina trebuie căutata, în primul rând, în necesităţile vieţii sociale şi naţionale care smulge copilul dintre sânii mamei pentru a-i crea un suflet colectiv, entuziasmat pentru ce e comun şi răsplătit pentru ce e în serie. Şcoala, armata şi familia creează cetăţeni instruiţi, sociabili şi morali, stârpind cu ajutorul cărţii didactice, a muncii pentru existenţă, a premiilor, orice veleitate de izolare orice încercare de a rămâne singur – în asemenea măsură încât solitudinea a devenit virtutea cea mai grea de dobândit.

O seamă de inşi, cu toate aceste instrumente de tortură care au izbutit să transforme omenirea într-un atelier vast de roboţi numerotaţi, s-au retras şi s-au ivit apoi, după o fecundă schimnicie, în originalitatea lor puternică şi fermecătoare. Ei molipsesc cu uşurinţă sufletele anodine a căror originalitate a rămas în stare germinativă şi profesorii descoperă din zece în

zece ani câte o „mişcare culturală”, câte un „stil al epocii”, câte un „ritm al vremii”, în care înţărcuiesc viaţa spirituală pentru a preface în valori universale, admirabile pentru predat în şcoli, imitaţii de scântei de comete şi de luceferi.

Asemenea elevilor de retorică, în stare să compună ei înşişi un cânt din Odiseea sau Eneida, uneori mai bine chiar decât Homer şi Virgiliu, cea mai mare parte din scriitorii şi artiştii veacului, aceia care dobândesc succesul, premiile şi soţia cea mai frumoasă sunt simpli indivizi care au înghiţit sufletul unui ins original, de cele mai adeseori stins în anonimat şi mizerie în raza cine ştie cărei circumscripţii poliţieneşti.

Creatorii adevăraţi nu scapă nici ei, în sistemul de educaţie care mutilează generaţiile, de această mascaradă decât târziu, după o îndelungată practică a falsului şi escrocheriei sufleteşti. Au scăpat oare de aşa numitele „influenţe” ale timpului lor un Edgar Poe, un Baudelaire, un Mallarmé, un Proust?... N-avem oare, în literatura românească un capitol care se ocupă cu „influenţele” suferite de un Negrutzi, Odobescu, Coşbuc, Eminescu, Arghezi?...

Şi astfel, priviţi de la o anumită înălţime care şterge anecdota personală, toţi creatorii pe un plan abstract, ai originalităţii lor, se înfăţişează, iubite prietene, laolaltă cu imitatorii, blestemaţi de soartă să nu-şi cunoască adevărata lor faţă sufletească. Lumea apare ca un imens carnaval al spiritului, ca un bal mascat unde graţia şi talentul porunceşte să te învârteşti într-un costum de domino, într-un Pierrot pudrat cu făină, într-un Cezar cu breton până la sprâncene sau un Ludovic al XIV-lea, cu perucă şi baston înalt, indivizi la care autentice sunt numai setea, şi poate vanitatea.

Metoda lui Baudelaire

Şi acum, iubite prietene, după ce am indicat direcţia în care se poate cerceta legile de formaţie a sufletului original, ar trebui să facem un studiu comparativ asupra metodelor întrebuinţate de marii creatori, asupra mijloacelor oarecum externe, întrebuinţate. Cum scriau Balzac şi Proust, cum lucrau Corneille şi Racine, cum îşi alcătuia Mallarmé obscurităţile, sunt cercetări făcute în bună parte, dar nu în scopul extragerii unor legi valabile diferitelor genuri literare.

Poetul Al. T. Stamatiad care de-atâtea ori în lunga sa carieră literară a oferit literaturii române parfumul greu de chiparoasă ameţitoare a sufletului baudelairean dă prilejul prin culegerea *Sufletul lui Baudelaire* din *Oeuvres postume, l'Art Romantique, Lettres* şi *Paradis Artificiels*, să cercetăm principiile şi metoda de lucru a lui Baudelaire.

Construit altfel decât contemporanii săi întru poezie din cele trei mari elemente fuzionate într-un suflet puternic şi extrem de sensibil: peisajul strict urban (rue d'Hautefeuilles) a Parisului copilăriei sale, educaţia catolică (păcatul originar pe care instinctele vieţii nu ne lasă uşor să-l răscumpărăm, şi deci, prezenţa cu miros de pucioasă a lui Satan, pretutindeni şi de-a pururi), dezamăgirea iubiri pentru maică-sa, măritată a doua oară, singura femeie pe care a iubit-o poate cu adevărat, ca un copil bolnav, până la sfârşitul vieţii lui (de-aci în parte imoralismul, cinismul şi farsa) – nu voi stărui prea mult asupra sentimentalităţii Baudelaire. Ea este înţeleasă şi gustată azi chiar de cititorii mediocri de poezie şi numai un profesor universitar de la noi (ştii cine este!), mai are curajul livid să pomenească de „capodoperele bolnave" ale celui mai mare poet din veacul trecut, prezentat deci tinerilor generaţii ca un şancru infecţios al lumii.

Ne vom opri câteva clipe la principiile de meşteşug artistic ale lui Baudelaire, la „secretul profesional" singurul care – nefiind vorba de coeficientul gustului literar – ne poate fi tuturor de folos. Sunt în această culegere de cugetări câteva mărturisiri de mare preţ, unele de-a dreptul uluitoare pentru mentalitatea artistică de la noi. Le cităm pe măsura răsfoirii volumului, fără altă sistematizare, decât aceea din traducere, aşa cum este făcută, a dlui Stamatiad. Şi hazardul vrea, de la început, să dăm peste principiul care va lumina amănuntele meşteşugului cuvintelor.

Iată ce credea Baudelaire, învinuit de ateism, decadenţă şi depravare – întocmai ca poeţii de azi, urmaşi ai disciplinei sale poetice – despre poezie: „Cât de puţin dacă te vei coborî în tine însuţi, dacă iţi vei rechema amintirile, *dacă îţi vei întreba sufletul*, vei simţi că *Poezia n-are şi nu poate avea alt scop decât cultivarea Ei însăşi* – şi nici o poemă nu va fi mai mare mai demnă; de numele de poemă decât aceea care a fost scrisă numai şi numai pentru plăcerea de a scrie".

Prin această afirmaţie Baudelaire înlătură, ca elemente de alt ordin, ca minereuri necurate, toate celelalte scopuri impuse poeziei. El nu putea vedea – căci îşi recheamă amintirea emoţiilor poetice şi îşi întreabă sufletul – Poezia sub înfăţişarea a doi boi mutilaţi sub jug. Scopurile poeziei au diferit, prin monstruozitatea lor, de la popor la popor, iar în ţara românească, eminamente agricolă şi cu un trecut sângeros, poezia a fost recunoscută numai întrucât a fost rurală sau şovină. Azi chiar când poporul românesc se află între hotarele sale fireşti, se impun poeziei jugurile sclaviei politico-sociale de altădată. Această mentalitate sclavagistă, stăpâneşte la Universitate, la Academie şi în majoritatea zdrobitoare a publicaţiilor româneşti.

În cugetarea de mai sus a lui Baudelaire, se află în germene şi noţiunea poeziei pure, a poeziei curăţite de elementele didactice sau numai prozaice care-i alterează strălucirea şi viaţa. (Părintele Brémont a dus în zilele noastre

până în Academia Franceză, consecințele incalculabile pentru poezie ale ideii citate mai sus).

Conştient de valoarea reală a efortului său artistic – sunt în unicul volum strofe la care a lucrat aproape optsprezece ani – şi de impuritatea artistică a argumentelor care-l adusese în fața judecătorilor, Baudelaire scrie mamei sale sentința viitoare a adevăraților lui judecători: „Te îmbrățişez mamă şi te rog să nu consideri acest scandal, care pricinuieşte o adevărată emoție în Paris, decât ca temelia norocului meu literar".

De la acest gând de artă care încheie bolta unei construcții văzută de ochii, se pare, numai ai oamenilor aleşi, Baudelaire nu evadează în nicio metafizică. El merge până la principiul generator al creației de artă: personalitatea originală: „Un artist, un om într-adevăr demn de acest nume, trebuie să aibă; ceva esențial, sui generis grație căruia să fie el şi nu altul". Toate cohortele scriitorilor care au mers în ritm prescris – ritmul epocii, ritmul neamului, ritmul clasei sociale etc. – toate seriile prin flanc câte unul spre copacul din fundul curții, ale artiştilor comandați de critic sociali şi morali, se evaporă la acest suflu fierbinte de viață artistică originală. Moartea prin repetiție – moarte mai sigură pentru artist decât gălbinarea pentru oi şi răpciugă pentru cal – era atât de evidentă în spiritul lui Baudelaire încât în chip firesc trebuia să depună şi această mărturie de artist prin excelență: „În materie de artă, mărturisesc că nu urăsc excesivul, dimpotrivă, moderația nu mi-a părut niciodată semnul unei firi artistice puternice". Cunoşti prea bine situația tragică în societatea noastră, a temperamentelor „excesive" adică puternic caracterizate. Baudelaire a tras consecința, declarând că „publicul în fața geniului e un ceasornic în întârziere" gând care aminteşte cea mai nouă butadă a lui Cocteau, *enfant terrible* că „nu există precursori, există numai întârziați". De la această originalitate organică, Baudelaire care ştie că artistul e sortit de natură să vadă lumea ca un spectacol generator de bucurii estetice, ne dă şi cealaltă față a operei de artă materialul brut, dinlăuntru sau din afară,

care rămâne totdeauna pasta maleabilă, gata să primească chipul artistului creator: „Precum omul poate să-şi extragă unele doctorii din unele otrăvuri foarte puternice, *tot aşa poate să-şi extragă noi şi subtile fericiri chiar din dureri, din fatalitate şi din dezastru*" – iar cu privire la propria sa originalitate din care a scos „noi şi subtile fericiri" ne dă însuşi caracteristica ei, spunând cu ironică şi prefăcută uşurinţă: „Poeţi iluştri şi-au împărţit de mult provinciile cele mai înfloritoare ale Poeziei. Mi-a părut cu haz şi cu atât mai plăcut cu cât sarcina era mai anevoioasă să extrag frumuseţea din rău şi urât. (E mai bine să zicem: *du mal et de l'ennui*, căci au alte nuanţe decât echivalentele lor româneşti).

Cu aceste două elemente, care pot fuziona într-o sinteză superioară, a temperamentului artistic lipsit de moderaţie, adică de mijlociu, şi a materialului sufletesc cât mai original, Baudelaire ar putea să fie, în ţara noastră, aliatul firesc al tuturor acelora care, deşi insultaţi, nu vor să creeze şi nu vor să preţuiască „o literatură de bun-simţ" şi iau asupra lor tot riscul şi toată răspunderea unei literaturi de simţ extraordinar.

Baudelaire ne dă oarecare amănunte şi asupra metodei sale de lucru – deci metoda unui formidabil poet, pe care o găsim confirmată de încă vreo câţiva mari poeţi de mai târziu. Să rămânem însă numai la Baudelaire şi să reţinem cu uimire – căci îndeobşte scriitorul şi cititorul român cred în creaţia fulgerătoare de origine divină – că: „Orice debut a fost totdeauna precedat şi este urmarea altor douăzeci de debuturi pe care nu le cunoaştem" Baudelaire dă chiar formula definitivă a fenomenului creaţiei: „Inspiraţia este răsplata deprinderii şi a muncii cotidiane". Felul în care lucra Eminescu, nenumăratele variante ale unora din strofele sale, în aparenţă cele mai simple, ne îngăduie să credem că nici scriitorul român nu e scutit de natură de la anumite legi de creaţie, iar ignoranţa şi lenea învăluite în atitudini „poetice" nu vor atrage niciodată îngerul inspiraţiei. Opera de artă, chiar dacă purcede dintr-o intuiţie de o secundă, când se deschid uşile tainelor, nu va trăi decât după

înfăptuirea ei şi înfăptuirea operei de artă cere meşteşug greu de dobândit, atât de greu că unele spirite „geniale" nu-l pot pricepe niciodată. Stările de suflet baudelairene ar fi pierit cum au apărut, într-o secundă, prin cine ştie ce cafenele, iar Baudelaire ar fi rămas un vagabond necunoscut, dacă n-ar fi avut râvna creației artistice şi dacă n-ar fi muncit din greu la realizarea construcțiilor sale poetice. Nici unul din marii poeți ai lumii n-a fost improvizator. Nici Shakespeare, nici Dante, nici Racine, nici Goethe. Alfred Poizat (*Le symbolisme, de Baudelaire á Claudel*, p. 59) ne dă următoarele amănunte asupra felului în care lucra Baudelaire: „Volumul lui de versuri e plin de lucruri surprinzătoare. Cu cât îl citeşti mai mult, cu atât eşti mai zguduit. E o lume de vise şi evocări neistovite. Dar această carte reprezintă aproape optsprezece ani de muncă. Fiecare dintre bucăți a fost reluată şi refăcută de douăzeci de ori, la intervale îndepărtate. Multe au fost înlăturate. Poetul a păstrat numai ceea ce era irevocabil izbutit şi a făcut să dispară restul, căci îşi da seama, că acolo unde nu izbutise să creeze ceva cu deosebire frumos, era stângaci, greoi, aproape provincial. Ceea ce ne dezvăluie o particularitate a acestei poezii, anume că e scrisă, nu în felul poeților ci în felul şi în stilul marilor prozatori". Poizat înțelegea de fapt, prin „felul poeților", felul şansonetiştilor şi al autorilor de cuplete. Şi după aceste lămuriri vei înțelege cum se cuvine următoarele rânduri ale lui Baudelaire: „Ca culme a ridicolului, sunt silit în mijlocul acestor nesuferite zguduiri care mă uzează, să fac versuri – cea mai obositoare ocupație pentru mine...".

Şi Baudelaire nu uită nici cât a învățat de la maestrul său Edgar Poe – celălalt creator cu premeditare.

ZEIȚA

Unii socot că vorbele an vreun înțeles. Și totuși zic „lampă" și poetul și lampagiul.
Leon-Paul Fargue

Elogiul Poeziei?

Toți oamenii sunt simțitori la farmecele Zeiței, și problema alcoolului, opiului, morfinei, eterului și cocainei se va rezolva în ziua când oamenii se vor hotărî să renunțe la voluptățile cerebrale. S-ar putea spune că mai sus amintitele vicii sunt creații morbide ale unei societăți – un socialist s-ar exprima: ale unei burghezii putrede, și că odată cu noile orânduiri sociale, viciile ar dispărea. Ar cădea domnia Zeiței? Ce credință naivă! Societățile în dezvoltare merg spre asigurarea vieții tocmai pentru o cât mai mare libertate a creierului! Dușmanii Zeiței, întunecații apărători ai virtuților mușchiulare – muncă și somn greu, pentru echilibrul materiei cu spiritul – să nu dorească o eliberată omenire! În acea dimineață fecioarele vor ieși goale pe câmp să se închine Soarelui, iar domnii vor face în saloane cu piele de marochin, partide nesfârșite de poker. Trupul nud în soare, jocul inutil al hazardului din 52 de cărți: iată emblemele omenirii!

Știm că se întemeiază pe zi ce trece mari societăți de sport. Tineretul e îndemnat de la catedră să disprețuiască pe Platon și să-și întărească maxilarele, pentru a susține cu demnitate pumnii de cauciuc în semicerc rostogolit din cer. Dar nu dispare, cu toate acestea, spiritul voios și inventiv! Copii cu ranițe mărunte în spinare și genunchi golași, urcă munți de ciocolată între brazi de acadele verzi. Mama care a avut imprudența să nască mai mult de doi copii, iese cu rochița scurtă în stradă și se duce, cu surâs feciorelnic, spre o moașă secretă care știe, prin mesaje experte, să descrețească pântecele și sufletul. Profesorul universitar, născut de filosofie, aruncă ochelarii și apare în

costum sobru, englezesc, la alergările de cai prezidate de Regina Demimondenelor: o Literată sau Actriță!

Zadarnice sunt evangheliile cu zăbale!

Omenirea a fost sortită de un destin estetic să trăiască farmecul Poeziei!

Din ceasul în care cea dintâi maimuță, ridicându-se în două picioare, între doi platani dintr-o pădure umedă de sălcii, a speriat astfel prin „modernismul" ei toate consoartele poporaniste din familie, istoria omului a fost decisă. Războaiele, religiile, uzinele, catedralele și uriașele orașe plutitoare pe ocean, au avut tocmai menirea – și o au încă – să mențină pe om în două picioare. Picioarele dinainte ridicate în sus au devenit brațe, și-au pierdut părul; și unghiile mâinilor mici, bijuterii, merg azi la lustruit, ca pietre prețioase. Să nu ne facem iluzii, privind meciurile de box sau alte expertize violente și melancolice; viitorul omului e la altă înălțime. Și nimic pe lume nu va izbuti să ne reîntoarcă în patru labe. Cu tot aeroplanul, constructivismul și teoria relativității, abia suntem la mijlocul drumului. Labele sunt încă destul de groase, dacă sportul le poate da voluptăți. Omul viitorului va umbla pe stradă fără brațe și va vorbi cu tot universul, în jumătăți și sferturi de secundă, prin clipirea ochilor.

Atunci va începe domnia deplină a Zeiței.

Deocamdată trupul nostru are două circulații ale sângelui și rinichi amenințați de calcule. Arar, câțiva fiori ne străbat chelia. Presimțim în noi câteva intuiții, bucurii și surprize, ca o cădere de stea la marginea pământului, ca o clipire de far de pe țăranul unui continent astral. Nu le înțelegem, și toată carnea de pe noi se simte amenințată în existența ei dulce.

Se aprinde la etajul întâi o lumină: a intrat un om în odaia lui; se mai aprinde o lumină, la etajul al doilea: a venit femeia de serviciu; sus de tot, la mansardă, se aprinde și lumina studentei de la farmacie.

Te oprești, privești la cele trei lumini care fac trei servicii, și tu prinzi deodată al patrulea înțeles: al jocului luminilor, al ritmului în spațiu!

Câți îl înțeleg?

Și totuși destinul în noi e sigur. Bâlbâim, pentru că nu-l înțelegem, dar mii de fapte, din chiar viscerele noastre, îl vădesc. Ne vine să cântăm ori de câte ori organele ființei noastre își țin echilibrul. Copilul sare pe coardă chiar de și-ar rupe glezna și e în stare, pe ploaie, să rămână o zi întreagă în vârful copacilor, pentru că e „mai sus". Tinerii sunt melancolici săptămâni întregi, iar fecioara palidă culege flori. Ne părăsim soția către care avem obligații sacre, și dacă nu putem altfel, dacă în capul nostru glasul Zeiței nu mai poate răsuna armonic, atunci, închiși între gratii de un medic zevzec, știm bine că suntem Napoleon, Isus sau Jupiter.

Veacuri întregi am băut poezia sub formă de epopee și azi o bem sub formă de roman. Unii dintre noi se străduiesc să creeze o poezie sintetică, din silabe alăturate fără vre-un interes direct. Ne-am și specializat. Unii au lăsat deoparte orice altă îndeletnicire și se numesc între ei, fără nicio rușine, poeți. Sunt călugării Zeiței. Ei se poartă cu plete netunse și cravată lavalieră; umblă cu tocuri scâlciate pe asfaltul noroios al suburbiilor. Statul și alte societăți de binefacere le acordă anual premii, ba chiar și decorații militare, spre satisfacția familiei. El, schimnicul, de obicei moare, beat de nebunia lui pe care nu i-o poate atenua nici un leac și nicio teorie – fără a fi dorit sincer și profund altceva.

E o beție care amenință însăși existența societății.

Acest pericol al Poeziei a fost conjurat însă de doctori speciali. Studiul muzicii vocale, al danțurilor de salon, al gimnasticii și caligrafiei a devenit obligatoriu. Versurile se alcătuiesc în vederea muzicii instrumentale și vocale. Romanța din vioară, contrabas și voce, răsună pe toate estradele – micul altar al Zeiței! – în restaurante și berării (Oamenii, fericiți, mănâncă).

Marile evenimente precum: onomastica, nunta de argint, unirea principatelor, sunt de asemenea puse în versuri.

Unii doctori au început să cerceteze Zeița și s-o explice prin maxilarele mastodonților; alții au hotărât s-o decreteze certificat de sănătate, condamnând pe acei perverși poeți care prin Ea introduc în țara noastră morbul „poeziei bolnave": alții în sfârșit socotind Zeița blazonul sensibilității colective, o acuză și osândesc ori de câte ori în alegerea cuvintelor, țesătura ideilor și apucătura sentimentelor, nu evocă prea mult animalele heraldice care înnobilează stema județelor.

Doctorii au izbutit în toate ziarele, în toate revistele, în toate cărțile, în toate școlile din Țara Românească, elevii ajunși critici și profesori au deghizat în costum național și uniformă militară. Zeița care nu dorește decât nuditatea.

Și până la venirea deplină a veacului ei, Zeița iată, tremură între două frunze, cade c-o umbră peste ape, tace între stânci, se învârtește cu spițele unui ceasornic: viteze pure, între linii care ritmic știu să tacă, să murmure...

NOTE ŞI COMENTARII

I. JUSTIFICARE

I.1 Cenuşăreasa din poveste

[I] Prin acest paragraf Felix Aderca trasează două direcţii ale evoluţiei estetice care îşi au originile, după cum am arătat şi noi în studiul introductiv, în concepţiile lui Titu Maiorescu şi cele ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, situându-se pe sine în descendenţa celui dintâi şi justificându-şi astfel opţiunile estetice. Încă de la primele rânduri se observă atitudinea polemică dusă împotriva „sămănătorismului" şi a „poporanismului", fiind trasate primele tuşe ale duelului modernismului cu tradiţionalismul.

[II] Cea de-a doua justificare pe care o invocă Aderca este chiar revendicarea autonomiei literaturii, un punct foarte important în teoriile literare din secolul al XX-lea.

I. 2 Arta cuvintelor

[III] Intuiţia lui Felix Aderca funcţionează perfect în această parte introductivă, el apelând la specificul literaturii, acela de „artă a cuvintelor", extrăgând premise de lingvistică care îl ajută să privească dincolo de faptul că „limbajul este un fenomen social", reuşind să insereze individualitatea şi personalitatea scriitorului creator de limbaj. El aduce în discuţie şi problema traducerilor.

[IV] În acest subcapitol, autorul micului tratat face distincţia dintre *limba comună* şi *limba literară*, aceasta fiind una dintre premisele care stau la baza întregului *Mic tratat...* Aderca se sincronizează perfect cu teoriile europene despre literatură care s-au materializat prin Valéry în ideea că „Poezia este o artă a Limbajului", vezi *Poezie şi gândire abstractă* în Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Ştefan Augustin Doinaş, traduceri de Ştefan Augustin Doinaş, Alina Ledeanu şi Marius Ghica, Bucureşti, Editura Univers, 1989, p. 582.

II. CE NU ESTE FENOMENUL ESTETIC?

[I] Metoda lui Aderca, aceea de a arăta, pentru început, *Ce nu este fenomenul estetic?* A fost şi este întrebuinţată în disciplinele umaniste. Ea există încă de la originile teologice ale hermeneuticii sub denumirea de *apofatism* şi înseamnă „modalitate de cunoaştere a lui Dumnezeu prin negare", metodă ce a fost preluată pentru a defini prin negare fenomene ce se întemeiază cu de la sine putere.

[II] Autorul recomandă aici o disociere a operei de biografia scriitorului pentru ca hermeneutul să se poată „obiectiva" pe cât posibil.

[III] Argumentele lui Aderca sunt construite pentru lansarea în polemica modernism – tradiţionalism, care debutează cu un răspuns pe care autorul *Micului tratat de estetică...* i-l dă lui G. Ibrăileanu, căruia îi impută folosirea unor criterii străine de esenţa esteticului. Psihologismul şi etnocentrismul sunt denunţate ca extrinseci valorii estetice. Prin exemplul dat în continuare, acela al lui Marcel Proust, Aderca evidenţiază că valoarea artistică i-o conferă operei ceea ce este specific literar şi estetic şi nu ceea ce este ştiinţifică în interiorul său.

[IV] Constituirea esteticului ca valoare care există în sine, şi aici Aderca se apropie de Tudor Vianu (vezi capitolul *Valoarea estetică* din Tudor Vianu, *Opere 6. Studii de estetică*, Ediţie şi note de Gelu Ionescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, pp. 59-81), trebuie făcută prin autonomizarea esteticului în relaţie cu celelalte valori. Autorul *Micului tratat de estetică...* atacă şi problema fundamentală a valorilor care interacţionează sau intră în opoziţie, cum este cazul valorilor estetice nu de puţine ori antagonice cu valorile etice şi morale.

III. Ce este fenomenul estetic?

III.1 Artistul

[I] Deşi nu poate fi vorba de o reducţie fenomenologică propriu-zisă (de *epoché*-ul din fenomenologia husserliana atât de bine analizat de Jean-François Lyotard în *Fenomenologia*, trad. din franceză de Horia Gănescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997), metoda întrebuinţată de Aderca este una eficientă, întrucât îi conferă esteticului calitatea de a se întemeia prin el însuşi, adică prin fenomene care îi sunt proprii în exclusivitate şi care se regăsesc cu precădere în artă. Debutul acestei

părţi este schiţa unui demers epistemologic care promitea mult în eventualitatea în care era dezvoltat. Reducţia făcută în prima jumătate a tratatului defineşte obiectul prin afirmaţia negaţiei.

II Deşi aici avertizează că abordarea nu este una filosofică, Aderca aduce argumentele în jurul ideii de estetică, el caută să arate ce sunt fenomenele estetice, care este esenţa lor. El distinge între estetica lui Kant din teoria cunoaşterii şi teoriile kantiene despre frumos şi disciplina frumosului.

III Autorul *Micului tratat*... foloseşte această structură tripartită inspirată din lingvistică, după cum se deduce şi din prima secţiune, plecând de la ideea că arta este o formă de comunicare şi presupune: un creator (emiţătorul), *obiectul* artistic (mesajul) şi un consumator (receptor) sau, aşa cum se va exprima Aderca: „Artistul", „Opera de artă", „Spectatorul (*Lumea văzută estetic*). Se pare că teoreticianului îi revine responsabilitatea de a releva codurile.

IV *Originalitatea* şi *autenticitatea* sunt criteriile fundamentale prin care Aderca recunoaşte valoarea estetică a operei de artă.

V Aderca se dovedeşte un bun cunoscător al scrierilor lui Paul Valéry şi a fost influenţat de gândirea acestuia poetică, fapt care reiese din prima parte a *Micului tratat*... mai ales în subcapitolul *Arta cuvintelor*.

VI F. Nietzsche a formulat numeroase critici la adresa modernităţii, devenind, în mod paradoxal, şi unul dintre marii săi teoreticieni şi, implicit, întemeietori. *Apolinicul* şi *dionisiacul* constituie dualitatea care stă la baza artei, cele două forţe fiind pur naturale, adică independente de om. Pe aceste premise îşi construieşte filosoful german metafizica prin care conchide că din conlucrarea sau confruntarea celor două stihii ia naştere „îmbucurătoarea speranţă de a rupe chingile individuaţiei" şi presimţirea „unei unităţi refăcute" . (F. Nietzsche, *Naşterea tragediei*, în *Opere Complete II*, Ediţie critică ştiinţifică în 15 volume de G. Colli şi M. Montinari, traducere de S. Dănilă, Editura Hestia, Timişoara, 1998). Contestarea lui Aderca provine aici dintr-o lectură lacunară a filosofiei lui Nietzsche şi dintr-o confundare a planurilor, întrucât filosoful german nu neagă individualitatea, din moment ce opera sa are în centru supra-omul, ci o vede ca pe o etapă premergătoare armoniei universale. Aceasta este posibilă numai în momentul în care individualitatea, prin împlinirea sa artistică, intră în posesia valorilor fundamentale, a imuabilului. Fondul

originar, la care trimite Nietzsche, nu justifică etnocentrismul pe care îl respinge Aderca.

III.2 Spectatorul (Sau lumea văzută estetic)

VIII În acest sens ar fi interesantă o lectură făcută cu sugestiile din Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, ediția a 5-a, traducere de H. R. Radian, prefață și note de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2012.

IX Între timp a luat naștere o estetică a receptării despre care s-au scris cărți importante. Amintim aici două titluri traduse și în limba română: Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983 și Wolfgang Iser, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006.

LISTA SCRIERILOR
LUI FELIX ADERCA

ANTUME:

Oliver Willy (cu pseudonim literar), *Naționalism? Libertatea de a ucide*, Craiova, 1910.

Motive și simfonii, Craiova, 1910.

Stihuri venerice, Craiova, 1912.

Fragmente - Romanțe, Craiova, 1912.

Reverii sculptate, Craiova, 1912.

Prin lentile negre, Craiova, 1912.

Antractul, paradox dramatic în cinci scene, Craiova, 1913.

Sînge închegat. Note de război, Craiova, 1915.

Personalitatea. Drepturile ei în artă și natură, cu o prefață de C. Rădulescu-Motru. București, Editura Librăriei Socec, 1922.

Moartea unei republici roșii, București, 1924.

Mic tratat de estetică sau Lumea văzută estetic, Editura Ancora, [1929].

Mărturia unei generații, București, 1929; ediția a doua, cu o prefață de V. Râpeanu. Buc., EPL, 1967; ediția III-a, Editura Aius, Craiova, 2007.

Întâia călătorie în jurul lumii, București, Editura Socec, (s.a.).

Vreți să descoperiți America? Fantasticele călătorii ale lui Cristofor Columb. București, Editura Socec, (s.a.).

Magellan. Întâia călătorie în jurul lumii, București, „Forul", 1941.

C. Dobrogeanu-Gherea. Viața și opera, București, Casa Școalelor, 1947.

Feeria halatelor. Convorbiri asupra formelor dansului, București, Editura Cartea Rusă, 1947.

Idei şi oameni, Bucureşti, Editura Tineretului, 1955.

În valea marelui fluviu, Bucureşti, Editura Tineretului, 1955.

Amiralul oceanului. Cristofor Columb, Bucureşti, Editura Tineretului, 1957.

Patru ciudate întâmplări, Bucureşti, ESPLA, /s. a/.

Jurnalul lui Andrei Hudici, Bucureşti, Editura Tineretului, 1958.

POSTUME

Un călăreț pierdut în stepă. Din vremea lui Petru cel Mare, Bucureşti, Editura Tineretului, 1961

Opere, vol. 1-2, cu o prefață de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, EPL, 1967.

Murmurul cuvintelor (1919-1923). Versuri, Cuvânt înainte de Eugen Barbu, ed. îngrijită de Marcel Aderca. Buc,, Minerva, 1971. Murmurul cuvintelor. Versuri (1913 -1923), ed. de M. Aderca, pref. de E. Barbu, Bucureşti, 1971;

Răzvrătirea lui Prometeu, Bucureşti, 1974;

Teatru, ediție alcătuită, îngrijită şi prefață de Marcel Aderca, Bucureşti, Cartea Românească, 1974.

Domnişoara din strada Neptun. Oraşele scufundate, Ediție şi prefață de H. Zalis. Bucureşti, Minerva, 1982.

Oameni şi idei, Cluj-Napoca, Dacia, 1983.

1916, roman, Ediție şi prefață de H. Zalis. Bucureşti, /s.a./.

Contribuții critice, I-II, ed. şi pref. de Margareta Feraru, Bucureşti, 1983 – 1988;

Oameni şi idei, ed. şi pref. de M. Aderca, note de V. Chifor, Cluj-Napoca, 1983.

REFERINȚE CRITICE:

Dicționarul scriitorilor români, coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, A-C, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

Dicționarul general al literaturii române, coordonator general Eugen Simion, A-B, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004.

Ioni Biberi, *Lumea de mâine*, București, Editura Curtea Veche, 2001.

Lucian Boia, *„Germanofilii". Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, Humanitas, București, 2010.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, București 1986; prefață de Alexandru Piru, p. V-XIII

Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, Cartea Românească, București, 2007.

Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 1. București, EPL, 1967, pp. 1-16.

Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Paul Daniel, „Destinul unui poet", postfață la B. Fundoianu, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1978.

Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, Editura Eminescu, București, 1980.

E. Lovinescu, *Scrieri 4. Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva,

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Andrei Oișteanu, *Inventing the Jew. Antisemitic Stereotypes in Romanian and Other Central East-European Cultures*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2009.

Zigu Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească, Editura Fundației Culturale Române*, București, 1995.

Liviu Rotman (red.), *Demnitate în vremuri de restriște, Editura Hasefer*, Federation of Jewish Communities of Romania & Elie Wiesel National Institute for Studying the Holocaust in Romania, București, 2008.

CUPRINS

BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ

Colecţie coordonată de prof. dr. Adrian Michiduţă

Au mai apărut:

Adrian Michiduţă, **Mircea Florian. Noi contribuţii biobibliografice şi documentare**, 2005, 92 p.

Mircea Florian, **Filosofia timpului nostru. Publicistică, I, 1909-1959**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2005, 586 p.

Mircea Florian, **Filosofia românească. Publicistică, II, 1915-1959**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2005, 310 p.

Eufrosin Poteca, **Însemnări autobiografice**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2005, 116 p.

Florian Roatiş, **Pledoarie pentru filosofia românească. Eseuri aproape polemice,** 200 p.

J.G. Heineccius, **Filosofia cuvântului şi a năravurilor**, tălmăcită în româneşte de Eufrosin Poteca, ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2006, 444 p.

I. Petrovici, **Filosofie şi politică. Eseuri filosofice, discursuri şi cuvântări politice,** ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2006, 316 p.

Mircea Florian, **Logica recesivităţii**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2006, 270 p.

Lucian Cherata, **Scheme logico-structurale în dialogurile lui Platon**, 2007, 264 p.

Neculai Mătăsaru (coordonator), **Actualitatea filosofiei lui Kant**, 2007, 248 p.

Ion Petrovici, **Filosofie şi metafizică**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2007, 300 p.

Alexandru Aman, **Logica judecătorească**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, transliterare şi postfaţă de Gabriela Braun, 2007, 100 p.

Marin Diaconu (coordonator), **17 gânditori în autoprezentări subiective**, 2008, 292 p.

Eufrosin Poteca, **Scrieri filosofice**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2008, 380 p.

Ion Zalomit, **Principiile şi meritele filosofiei lui Kant**, traducere din limba franceză de Maria Michiduţă. ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2008, 352 p.

Petru P. Ionescu, **Metafizica ortodoxiei**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, postfaţă şi bibliografie de Florian Roatiş, 2008, 510 p.

Lucian Cherata, **Despre fiinţă şi existenţă la Aristotel**, 2009, 336 p.

Matrici filosofice şi concepte integrative. Volum omagial Angela Botez, îngrijit de Ana Bazac, Anişoara Henrieta Şerban, Marius Augustin Drăghici, 2009, 618 p.

Adrian Michiduţă, **Filosofia recesivităţii**, 2009, 352 p.

Lucian Cherata, **Filosofie, istorie şi tradiţii indiene în cultura rromilor**, 2009, 279 p.

Nichifor Crainic, **Teologie şi filosofie. Publicistică 1922-1944**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2010, 400 p.

Mircea Florian, **Critica antinomiilor kantiene & Intuiţia spaţiului**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2010, 74 p.

I. Brucăr, **Despre neant**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2010, 192 p.

Gr. Tăuşan, **Scrieri filosofice alese**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2010, 264 p.

Andreea Dragomir, **Filosofia juridică românească**, 2010, 310 p.

Angela Botez, Marius Augustin Drăghici, Anişoara Henrieta Şerban, Sabin Totu, Oana Vasilescu, **Metafizică şi hermeneutică: Volum omagial Gheorghe Vlăduţescu**, 2010, 400 p.

Ştefan Velovan, **Mecanica psihologică şi alte scrieri**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2010, 165 p.

Mihai Uţă, **Originile filosofiei pozitive**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2010, 160 p.

Adrian Michiduţă, **Filosoful Iosif Brucăr. Contribuţii biobibliografice şi documentare**, 2010, 300 p.

Mihai Uţă, **Dialectica existenţei**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2010, 420 p.

Ana Bazac, **Omul activ şi impersonalul „se"**, 2010, 550 p.

Mihai Uţă, **Metapsihologia freudiană**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2010, 200 p.

Mihai Uţă, **Mose Maimonide**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2010, 145 p.
Alexandru Bogdan, **Filosofie şi educaţie naţională**, ediţie îngrijită de Marin Diaconu, 2010, 258 p.
Mihai Uţă, **Istoria ideii de libertate**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 2011, 140 p.
Ştefan Velovan, **Cercetări logico-psihologice**, 2011, 200 p.
Maria Michiduţă, **Dualismul antagonist. Deconstrucţie şi reconstrucţie dialectică la Ştefan Lupaşcu**, 2011, 284 p.
Ştefan Bolea, **Introducere în nihilismul nietzschean**, 2012, 126 p.
Mihai Uţă, **Teoria ştiinţei în filosofia lui Auguste Comte**, traducere din franceză de Mihaela Baba, ediţie critică, studiu introductiv, note şi bibliografie de Adrian Michiduţă, 2012, 252 p.
Felix Aderca, **Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi bibliografie de Gabriel Nedelea, 2012, 230 p.

Vor apărea:

Adrian Michiduţă, **Reconstrucţia filosofiei româneşti**, 400 p.
Adrian Michiduţă, **Sibile şi Filosofi păgâni în cultura română**, 200 p.
C. Leonardescu, **Filosofia veche şi filosofia nouă**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 320 p.
Mihai Uţă, **Filosofia iluministă**, ediţie critică, cuvânt înainte, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, studiu introductiv de Ion Petrovici, 250 p.
Mihai Uţă, **Legea celor trei stări după Auguste Comte**, ediţie critică, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 180 p.
Titu Maiorescu, **Ceva filosofie în formă populară**, ediţie critică, text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Adrian Michiduţă, 350 p.
Adrian Michiduţă, **Filosoful Mihai Uţă. Biobibliografie**, 250 p.
Adrian Michiduţă, **Filosoful Ion Petrovici. Contribuţii biobibliografice şi documentare**, 350 p.
Adrian Michiduţă, **Filosoful Mircea Florian. Biobibliografie**, 280 p.
Adrian Michiduţă, **Filosoful P.P. Negulescu. Contribuţii biobibliografice şi documentare**, 300 p.
Vasile Gherasim, **Opera filosofică**, ediţie critică şi text stabilit de Adrian Michiduţă, 450 p.
Adrian Michiduţă, **Dicţionar al filosofilor români**, 600 p.

Ființa cu adeziune atât de completă la realitate, cunoscând ceea ce se petrece, citind toate cărțile care apar, înmulțindu-și laturile de contact cu lumea, mulțumită mobilității sale intelectuale, este un om care privește către viitor. Elanul neobosit al ființei lui îl proiectează mereu înainte. Felix Aderca e omul inovațiilor, anticipărilor și baricadelor. A reprezentat în cultura noastră această năzuință către depășire.

Ion Biberi

Provocarea pe care i-o aduce Felix Aderca interbelicului românesc este înscrierea pe orbita culturii europene. Literatura română nu mai putea să rămână romantică la începutul secolului XX chiar dacă spiritul eminescian subjuga majoritatea vocilor poetice. Ea nu putea involua spre un „tradiționalism fără tradiție", după cum îl numește, ci șansa ei era deschiderea spre modernitate. Aderca a înțeles încă de la început că literatura nu mai poate să fie decât modernă și a urmărit toate consecințele acestui imperativ.

Nu puține sunt momentele când autorul *Micului tratat de estetică* are concepții mai inovatoare și sincronice cu literatura europeană chiar și decât Lovinescu.

Gabriel Nedelea



ISBN 978-606-562-270-8